

موسيقى الشعر
عند شعراء أبوللو



د/ سيد البحرواي

موسيقى
الشعر عند شعراء أبوللو

تأليف

د/ سيد البحراوي

كلية الآداب - جامعة القاهرة



مقدمة .... - ٤ -
مدخل موسيقى الشعر المفهوم والوظيفة .... - ٩ -
الفصل الأول الموقف من الشكل القديم .... - ٢٧ -
الفصل الثاني البحث عن شكل جديد .... - ٥٦ -
الفصل الثالث الشكل الجديد .... - ٩٩ -
المصادر والمراجع .... - ١٤٩ -
أولاً: المصادر .... - ١٥٠ -
ثانيا: المراجع .... - ١٥٣ -
ثالثًا: المراجع الأجنبية .... - ١٥٨ -
ملحق بالجداول والبيانات .... - ١٦٠ -

مُقدِّمة

يتجه الدرس المعاصر للأدب نحو التركيز على أداته، باعتبار أنها هي المادة الملموسـة التـي يسـتطيع الدارس من خلالها أن يدرك العمل الفني ويحلله ويدرسه، ويذهب بعض الدارسـين فـي اهتمامـه بـالأداة وتركيزه عليها إلى حد لا يرى معه غيرها من عناصر العمل الفني نفسه، الذي يخرج في الحقيقة عن كونـه مجرد تشكيل جمالي منعزل عن عالمه الذي أنتجه والذي يتلقاه؛ إنه تجسيد لعلاقة مبدعة بهذا العالم في لحظة زمنية معينة، وفي موقع مكاني معين.

ويذهب البعض الآخر من الدارسين – غير منكرين أهمية الأداة ودورها الأساسي - إلى اعتبار هذه الأداة المجسدة، وسيلة للكشف عن عالم الفنان الحقيقي الذي يموج بداخلها ويتبدى من خلالها. وهذا البعض يعي – في نظرنا- قوانين العمل الفني وإبداعه أكثر من الفريق الأول، ويدرك جدلية العلاقة القائمة بين العمل الفني ومبدعه وواقعه ومتلقيه، على نحو أكثر علمية، وأشد التصاقًا بالنص الأدبي باعتباره نشاطًا إنسانيا يتبـدى من خلال اللغة، لا مجرد تشكيل لغوي معزول عن كل علاقاته.

وموسيقى الشعر واحدة من أهم عناصر التشكيل الفني في قصيدة الشعر، غير أن هذا العنصر لـم يحـظَ بالاهتمام الكافي عبر تاريخ الشعر العربي كله منذ العصر الجاهلي حتى النصف الثاني من القرن العشرين.

ومنذ أن قنن الخليل بن أحمد القواعد الأساسية لوزن الشعر في القرن الثاني الهجري، وحاول البلاغيـون الإشارة إلى بعض الظواهر الصوتية المؤدية إلى التنافر أو الانسجام في أبيات الشعر؛ لم يضفْ جديد سـوى الشروح والتعليقات، حتى كان العصر الحديث، ومعه بدأ بعض الشعراء والنقاد حركة للبحـث عـن مبـرر تراثي لموسيقى جديدة، حاولوا أن يقدموها في الشعر العربي، لكنها لم تنضج وتؤتِ ثمارها إلا فـي أواخـر النصt الأول من هذا القرن. ومع هذه الموسيقى الجديدة المتمثلة في شكل الشعر الحر؛ بدأت حركة جديـدة مختلفة لدراسة موسيقى الشعر العربي.

بدأت هذه الحركة باتجاه البحث عن وظائف ما عرف بعلمي العروض والقـوافي، وبعـض محـاولات اللغويين والبلاغيين في دراسة الأصوات، مع محاولة توسيع إطار القواعد الجافة الجامدة للعروض، كما هو واضح في كتابي الدكتور إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، والأصوات اللغوية.

وتواصلت الحركة باتجاه البحث عن فهم شامل لموسيقى الشعر العربي، وعن عناصر جديدة لم يـذكرها القدماء، وبدا أنها ذات تأثير خطير مثل ظاهرة النبر، وكانت البذور الأولى لهذا التواصل راجعة إلى الدكتور محمد مندور في مقاله "الشعر العربي عناؤه وأنشاده" الذي نشره سنة ١٩٤٣ في مجلة كلية الآداب بجامعـة الإسكندرية، وساهم فيها عدد من المستشرقين أمثال ستانسيلاس جويار في كتابه "نظرية جديدة في العروض العربي"، وفايل في مقالته بدائرة المعارف الإسلامية، ويمثل قمة هذه الحركة كتابا الـدكتور شـكري عيـاد: "موسيقى الشعر العربي"، والدكتور كمال أبو ديب: "في البنية الإيقاعية للشعر العربي". والكتاب الأول يحاول – رغم صغر حجمه - أن يقدم فهما شموليا لموسيقى الشعر العربي، لا المتمثلة في العروض والقافية فقـط؛

بل في عناصر أخرى ربما كانت أخطر وأهم، مركزا على الأسس التي يمكن أن تدرس بناء عليها الموسيقى الشعرية، وعلى الوظائف الخطيرة الكامنة فيها. أما الثاني فهو محاولة جادة للبحث عـن بـديل للعـروض الخليلي، يقوم على أساس من النبر، بدلاً من "كم" التفاعيل كأساس جوهري عند الخليل.

ولقد أضافت هذه الدراسات – كل في حدود أهدافه- إضاءات هامة لفهم العروض العربـي، سـواء فـي الجزئيات، أو في بعض الكليات والأصول؛ كما سيتضح في ثنايا هذه الدراسة، غير أن معضلتها الأساسـية هي أنها بقيت في الأغلب الأعم – كأعمال رائدة - في حدود الإطار النظري، ولم تتجاوزه كثيرا إلى الدراسة التطبيقية، التي هي – من وجهة نظرنا - المحك الوحيد لصحة النظرية أو خطئها، هذا بالإضافة إلى أن هذه المعضلة جعلتها- مثل كثير من دراسات النقد الأدبي المعاصرة في العالم العربي- أقل فائدة بكثير بالنسـبة للتطور العلمي في هذا الفرع مما لو طبقت على الواقع الشعري، ورغم أن هذه الدراسات قد ارتبطت تاريخيا بحركة الشعر الجديد "أو الحر"، إلا أن فائدتها له لم تكن بحجم تمرده على العروض العربي؛ لأنها بقيـت – مهما رفضته- في إطار ذاك العروض، معتبره إياه الممثل الشرعي الوحيد لإيقاع الشعر العربي (القديم على الأقل).

لكل هذه الأسباب؛ فقد استجاب الباحث لوعي كان يتبلور في المدرسة العلمية التي انتمى إليها منذ أوائـل السبعينيات في قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، وحاول أن يكمل التطور الطبيعـي للدراسـات السابقة عن طريق استكمال نقصها الأساسي؛ وهو التطبيق.

ولقد بدأ الأمر باختيار موضوع موسيقى الشعر الحر، غير أنه عبر البحث تكشف أن دراسة مثـل هـذا الموضوع ستكون فاقدة لجذورها والتي تبدت في إنجاز التيارات الشعرية الرومانتيكية في العـالم العربـي: الديوان والمهجر وأبوللو؛ وهي إنجازات ستبدو في هذه الدراسة رغم اقتصارها على شعراء أبوللـو كعينـة محددة للدراسة.

وغني عن الذكر أنه لم تكن هناك دراسات – قبل هذا البحث- قد اهتمت بدراسة هذه الإنجـازات الفنيـة تفصيلاً، وإنما كانت هناك بعض المقالات التاريخية كما هو الحال في مقالات س. موريه المترجمة بعنـوان "حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث"، بقلم د. سعد مصلوح، التي عالج فيها شـكلي الشـعر المرسل والشعر الحر في الأدب العربي معالجة أقرب إلى العرض التاريخي للنشأة والتطـور، دون اهتمـام مركز على تقنيات الشكلين. وحتى المعالجة التاريخية التوثيقية؛ فاتها بعض النصوص المهمـة فـي إطـار الشكلين، والتي أدى افتقادها لدى موريه إلى خطأ بالغ في النتائج كما سيتضح في الفصل الأخير مـن هـذا البحث.

وفيما عدا س. موريه لم يجد الباحث – حول موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو- سوى مقـال "الزبيـدي" عن تجاربهم الأولى في الشعر الحر؛ وهو مقال بالإنجليزية يعالج صاحبه تحليليا النصوص الأساسـية عنـد هؤلاء الشعراء، وبينما ينجح في التحليل إلى حد كبير؛ يخطئ في استغلال نتائج هـذا التحليـل كمؤشـرات نظرية حول تقنيات الشعر الحر عند شعراء أبوللو، ويقع في خطأ مشابه لما وقع فيه موريه.

هناك بعد ذلك إشارات سريعة في مقدمة رسالة علي عشري زايد للماجستير "موسيقى الشعر الحر"؛ إلـى بعض الأشكال الموسيقية التي نظم عليها شعراء أبوللو، ولأنها لم تكن في صلب اهتمام صاحب البحث؛ لـم تأخذ إلا إشارات سريعة.

أما فيما يتعلق بجماعة أبوللو وشعرهم؛ فهناك كتاب عبد العزيز الدسوقي "جماعة أبوللو وأثرها في الشعر العربي الحديث"؛ وهو كتاب يعنى كثيرا بمتابعة أخبار الجماعة العامة كحركـة شـعرية؛ مثـل المـؤثرين الأساسيين فيها؛ أهو مطران أم جماعة الديوان، ومثل أخبار رائدها وصفاته وأعضـائها وعـددهم، ومتـى اجتمعوا وكيف اجتمعوا وكيف واجهوا المشاكل... إلخ.

ولكنه لا يعنى إلا قليلاً جدا بشعر جماعة أبوللو وأثره في الشعر العربي الحديث، ومن هذه العناية القليلـة جدا قدر ضئيل خصص للإشارة إلى بعض الأشكال الموسيقية التي نظموا عليها؛ كالشعر الحـر، والشـعر المرسل، والشعر المنثور، مع إعطاء نموذج واحد دون تحليل أو حتى تعليق (راجـع صـفحات ص ٥١٦-٥٢٢)، هذا بالإضافة إلى أن اعتماده الوحيد كان على أعداد مجلة أبوللـو، دون دراسـة دواويـن أعضـاء الجماعة الكثيرة أو حتى مراجعتها.

ولا يخرج عن هذه الطريقة في البحث كمال نشأت في كتابه "أحمد زكي أبو شادي رائد التجديد"، وعلـي محمد علي الفقي في رسالته "إبراهيم ناجي حياته وشعره".

وفي إطار العرض العام لاتجاهات شعراء أبوللو ومضامين أشعارهم من خلال دواوينهم الرئيسية؛ يـأتي كتاب الدكتور محمد مندور "الشعر المصري بعد شوقي"، وخاصة الحلقة الثالثة. وفي نفس الإطار ولكن على نحو أدق وأشمل يأتي كتاب الدكتور عبد القادر القط عن "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، وقد قدم الكتابان للباحث – بالإضافة إلى ما كتب حول الرومانسيين العرب – فهمـا نظريـا وخلفيـة متماسـكة لاتجاهات جماعة أبوللو ومضامينهم والمؤثرات العامة فيهم، لكننا افتقدنا فيهمـا أيضـا الاهتمـام بـأدوات التشكيل، وخاصة الموسيقى منها.

وفي ظل افتقاد الدراسات التي تغوص في هذا المجال؛ كان على الباحث أولاً وقبل كل شـيء أن يكـون لنفسه منهجا يرتضيه لكيفية دراسة قصيدة الشعر من الناحية الموسيقية؛ فليس ثمة دراسات تطبيقية سابقة في هذا المجال يمكن أن يهتدي بها، ما عدا رسالة علي عشري زايد السابق الإشارة إليها عن موسـيقى الشـعر الحر، ولم يفعل فيها إلا أن وصف أنماط الشعر الحر دون الدخول بعمق إلى تحليل النصوص.

ثم كان على الباحث أن يجمع مادته من عشرات الدواوين لشعراء أبوللو، بالإضافة إلى كل أعداد مجلـة أبوللو، والدوريات المختلفة التي كانت تصدر طوال النصف الأول من القرن العشرين؛ فهي أهم من الدواوين كما سيتضح.

وكان عليه أيضا أن يدرس – قدر الإمكان- دواوين المحدثين من شعرائنا، ابتداء من مطـران وجماعـة الديوان والمهجرين، وحتى حركة الشعر الحر المعاصرة؛ ليدرك – ولو في أدنى الحـدود - تيـار التـأثير والتأثر الساري بالضرورة بين جميع شعراء المرحلة الحديثة من شعرنا. وكان هذا جهدا شاقا، خاصـة وأن الباحث قد اعتمد – كجزء من منهجه في الدراسة- على الإحصاء الذي تم بجهد مفرد ومحدود الإمكانيات.

وعند التحرير قسمنا البحث إلى مدخل نظري وثلاثة فصول؛ الأول منها عالج موقف شعراء أبوللو من الشكل القديم (أي الشكل الموحد الوزن والقافية)؛ عالج موقفهم النظري منه، ثم انتقل إلى إحصاء يبين – كميا وكيفيا- طبيعة تعاملهم مع هذا الشكل القديم، في ثلاثة أوجه: الوزن، وظاهرة استخدام المجزوءات، ثم حروف الروي.

وعالج الفصل الثاني بحثهم عن شكل جديد، ما داموا قد رفضوا نظريا الشكل القديم، وكانت الأشكال التي بحثوا عنها محصورة في إطار شكل المقطوعة، وشكل المربع، وشكل المسمط، وشكل الموشح، ثم السوناتا.

وفي عرض هذه الأشكال؛ كان البحث يدور كميا (إحصائيا) وكيفيا – حول طبيعة استفادة شعراء أبوللو من إمكانياتها، إيجابا أو سلبا، مع رصد النتائج الأساسية التي يؤدي إليها استعمال كل شكل من الأشكال؛ وذلك بعد إلماحة سريعة إلى المؤثرات التي يتصور الباحث أنها كانت وراء الاستعمال.

أما الفصل الثالث؛ فقد عنون بالشكل الجديد. وكان الجديد في هذا الشكل ابتعاده – أساسا- من التأثير التراثي إلى حد كبير، وإن تواصل مع إمكانيات الأشكال التي عالجناها في الفصل الثاني. وتمثل الشكل الجديد في شكلين هما: الشعر المرسل، والشعر الحر، وثالث ثانوي هو الشعر المنثور. وقبل عرض هذه الأشكال الثلاثة، عالجنا ثلاث ظواهر كانت ممهدة لها. وهذه الظواهر هي المزج بين أكثر من ضرب من ضروب الوزن في القصيدة الواحدة، والمزج بين أكثر من وزن في القصيدة الواحدة، والمزج بين أكثر من نظام تقفية في القصيدة الواحدة.

ولقد تم العمل – في الفصول الثلاثة - من خلال النصوص الشعرية أساسا محللين واصفين، مبتعدين عن الأحكام بقدر الإمكان. وكان هدفنا الأساسي إرساء منهج لدراسة النص موسيقيا، طرحنا أساسه النظري في المدخل، وطبقناه ما مكنتنا قدراتنا في تحليل النصوص، وظل جزء منه - وخاصة المتعلق بالصوتيات - طموحا نتمنى تحقيقه حين تتوفر الإمكانيات الذاتية والظروف الموضوعية.

ولم يكن تحليل النصوص – حسب ما أوضحنا في المدخل - قاصرا على الموسيقى فقط؛ بل اقترب في أحيان كثيرة من التحليل الكامل لكل عناصر التشكيل في القصيدة، ولما لم تكن الموسيقى، أو أي عنصر من عناصر التشكيل، منفصلة عن مضمون القصيدة أو رؤية مبدعها؛ فقد حاولنا أن نصل إلى العلاقة الجدلية بين العناصر الثلاثة قدر الإمكان.

وبعد:

فلقد أُنجزت هذه الدراسة في عام ١٩٧٩. ورغم اختلافي مع بعض أسسها النظرية وإجراءاتها في دراسة النص كما سيتضح من دراستي التالية عن "الإيقاع في شعر السياب"؛ فإنني أقدمها للقارئ – اليوم - دون تغيير يذكر سوى بعض الجزئيات التي أُثيرت من قبل أستاذي الدكتور عبد المحسن طه بدر، والأستاذ الدكتور: شكري محمد عياد، والأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهواني.

والحقيقة أن ديني لهؤلاء أكبر كثيرا من ملاحظاتهم وإرشاداتهم بشأن هذه الدراسة أو مناقشتها؛ فالدكتور عبد المحسن طه بدر تولاني برعايته قبل أن أنتهي من دراستي لليسانس بقسم اللغة العربية؛ بقيمه وأبوته وصداقته وعلمه، وما زال حتى الآن هاديا لي وللكثيرين من أمثالي في عالم تحفه طوال الوقت مخاطر الضياع والسقوط.

أما الدكتور شكري عياد؛ فهو رائد من رواد الدراسات النقدية المنهجية الحديثة في مصر، بفروعها المختلفة، وكان بكتابه عن موسيقى الشعر وبمنهجيته الدقيقة في مختلف دراساته؛ ضابطًا ومعلما.

وأما الدكتور عبد العزيز الأهواني؛ فقد رحل عن عالمنا بعد أن أدى أكثر من واجبه إزاء العلم والمجتمع العربي؛ كان التزامه بهما أمرا يتجاوز كل تصور، وضحى من أجلهما بكل شيء، وربما كان رحيله إعلانًا واضحا عن تدني الأمور إلى حد لا يليق لمن هو في نقائه ورقيه أن يتعايش معها؛ فإلى روحه وقيمه أُهدي هذا العمل المتواضع.

وأخيرا يجدر بي أن أتوجه بالشكر إلى الكثيرين الذين امتدت أياديهم بالمساعدة العلمية والإنسانية للبحث وصاحبه، وأخص منهم الصديقة العزيزة دائما: أمينة رشيد، والصديق نصر أبو زيد، والأستاذ والصديق الدكتور جابر عصفور، والأستاذ والصديق الدكتور سعد مصلوح، والأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة، ثم إلى خالتي نفيسة وأمي وأبي.

وأملي أن أكون جديرا بمساعداتهم جميعا، وأن يكون في هذا البحث بعض ما يفيد العلم والوطن الذي جمعنا على حبه والعمل من أجله.

سيد البحراوي

مدخل موسيقى الشعر

المفهوم والوظيفة

في البدء كان العمل، ومع العمل كان الإيقاع؛ فنحن إذ نعمل بأيدينا؛ نحرك أعضاءنا حركات موقعـة، وإذ نعمل بأدواتنا؛ تصدر عن هذه الأدوات أصوات موقعة، وعلى إيقاع حركاتنـا وأصـوات أدواتنـا خرجـت أصواتنا نحن؛ نغمة أو كلمة فيما بعد؛ لتساعدنا ونحن نؤدي عملنا، سواء كان هذا العمل تحطيبا أو صيدا، أو حتى سحرا وكهانة نحمي بهما أنفسنا من الطبيعة.

وكانت هذه البداية أيضا للفنون الثلاثة؛ الرقص والموسيقى والشعر، وقد كان منبعها الحركـة الإيقاعيـة الصادرة عن الأجسام البشرية "المندرجة" في العمل الجماعي، وقد كانت هـذه الحركـة تتضـمن عـاملين؛ جسدي، وشفهي؛ الأول كان يشكل بداية الرقص، والثاني كان يشكل بداية النطق، وانطلاقًا من هذه الصيحات غير المنظمة المعدة لتسجيل الإيقاع؛ نشأ النطق متحولاً إلى كلمة شعرية"[١]: وليس غريبا أن يصبح الإيقـاع لصيقًا بالفنون الثلاثة، وإن كانت هذه الفنون الثلاثة قد انفصلت عن بعضها البعض؛ فالشعر مثلاً ظل مرتبطًا بالإيقاع بحكم وظيفته وطبيعته، وبحكم أداته؛ اللغة أيضا، تلك اللغة التي حملت معهـا – إذ انفصـلت عـن جذورها البدائية- واحدة من سمات هذه الجذور؛ الإيقاع.

ولذا يمكن "القول بأن موسيقى الشعر ليست دخيلة عليه ولا مستعارة من فن آخر؛ لأنها نابعـة مـن أداة التعبير الشعري نفسها؛ وهي اللغة.

فالموسيقى تعتبر إحدى الوسائل المرهفة التي تملكها اللغة للتعبير عن ظلال المعاني وألوانها، بالإضـافة إلى دلالة الألفاظ والتراكيب اللغوية"[٢].

وهذه الإمكانيات الموسيقية في اللغة يمكن قياسها إذا نظرنا إلى التركيب الصوتي للغة؛ فاللغة تتكون مـن مجموعة من الأصوات، لكل صوت منها مجموعة من الصفات يمكن حصرها في أربعة مصطلحات أساسية: الحدة Loudness، درجة علو النغمة Pitch، المدى الزمني الذي يسـتغرقه نطـق الصـوت Duration، المزاج tlmber أو الكيفية Quality[٣]. هذه الصفات الصوتية للغة هي التي تكون مـا يمكـن أن يسـمى بموسيقى الكلام، غير أن هذه الصفات تتحقق في الشعر كما تتحقق في النثر؛ فبم إذن يتميز الشعر؟

---

[١] جورج طومسون: الماركسية والشعر، الجزء الأول من "دراسات ماركسية في الشعر والرواية"، ترجمة د. ميشال سـليمان، ط١، دار القلم بيروت، سنة ١٩٧٤م.

وحول هذه القصيدة راجع: شكري عياد (دكتور): موسيقى الشعر العربي، القاهرة، دار المعرفة، سنة ١٩٦٨م، صـفحات ٥٣، ١٠٢، ١٤٤؛ وعوني عبد الرءوف (دكتور): بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبـة الخـانجي، القـاهرة، سـنة ١٩٧٦، ص ٥٧ وما بعدها.

[٢] محمد مندور: الأدب وفنونه، محاضرات بمعهد الدراسات العربية العالية، سنوات ١٩٦١، ١٩٦٢، ١٩٦٣، ص٩.

[٣] Zilman, The Art and Craft of Poetry, an Introduction, First printing, ١٩٦٦, the Macmillan Company, New York. P. ٢٨.

ويحدد د. شكري عياد هذه الصفات بثلاثة هي: الشدة والدرجة والنوع، والشدة عنده تكاد تساوي الحدة، وتحـدد حسـب غنـى الموجات الناشئة عن الصوت أو قلتها، وهي تصاحب النبر، ويترتب على هذه الموجات درجة علو الصوت أو انخفاضـه

يرى بعض الدارسين أنه ليس ثمة فارق – من هذه الناحية- بين الشعر والنثر، "ولكننا لا نستطيع أن نميز بين إيقاعات الشعر والنثر في الوسائل بسهولة؛ فليس لهما حد فاصل تماما، وأكثر من ذلك فإن إيقاع النثر قد صمم بنفس الطريقة (Plan) ومن نفس المادة، وعلى نفس الأساس السيكولوجي لإيقاع الشعر. ولا نسـتطيع أن نقول إن الشعر بالضرورة أكثر إيقاعية من النثر، أو أنه نثر على درجة أرفـع، أو أن إيقاعاتـه سـارة ومحببة أكثر، وحتى أكثر أهمية من إيقاعات النثر، ونحن نستطيع – عامة- أن نجد فروقًا مميزة، ولكننا حين نأتي إلى خصوصيات، ونفكر بطريقة أقرب إلى الحقائق؛ سوف نضطر إلى تعديل مقولاتنا ونخفـف منهـا كثيرا. إن النثر أحيانًا ينبت أزهار الإيقاع الشعري، وغالبا ما يحمل الشعر أوراق الإيقاع النثري"(٤).

ويزيد وردذورث المسألة وضوحا: "إن الفارق الوحيد بين الشعر والنثر هو الوزن، وليس هذا في الحقيقة مميزا واضحا؛ لأن سطورا ومقطوعات موزونة يمكن أن توجد بشكل طبيعي في كتابة النثر، ويصـبح مـن الصعب تجنبها، حتى ولو كان ذلك ممكنًا"(٥)، ويصعب التسليم مع ورد زورث بأن الوزن هو الفـارق بـين الشعر والنثر، كما يصعب التسليم بأنه ليس هناك فوارق بينهما أيضا. إن التمييز بين الشـعر والنثـر فـي الموسيقى يكمن في أن موسيقى الشعر لها قانون، لها نظام يكفل لها تكرار الظواهر الصوتية في نسق معين، وعلى فترات زمنية محددة. "إن الملمح الوحيد الذي يميز كل ما نسميه شعرا عن كل ما نسميه نثـرا؛ هـو إيقاع يتكون من تكرار النبرات على مسافات زمنية قصيرة متقاربة، يكمن فيها تأثير الأنماط المتكـررة"(٦)، والشعر يظهر وسائل فنية معينة مثل الوزن والقافية. ويحتوى النثر وسائل مشابهة، ولكنها أقل تنظيمـا فـي ترتيبها"(٧).

---

pitch، ص ٣٥، كما يترتب عليها أيضا المدى الزمني؛ لأن النبر مرتبط بطول الصوت إلى حد كبير، راجـع موسـيقى الشعر، ص ٣٥، ٣٦.

(٤) Prafes to L yrical Ballads, in: Buttler and Fowler Poetry Jonathan Cape, London and Toronto ١٩٣٠. pp. ٨٧-٨٨.

(٥) Topics in Criticism. London groups Limited, London. First published, ١٩٧١ P. ٢٢.

(٦) Benjamen, the provinc of poetry, American Book Company: Linguistics and Literature. Little field-Adam ٨ Co. Totowa, New York Jersy, ١٩٧٣, P. ٩٠.

(٧) Ibid. pp. ١٣-١٤.

والشاعر – حين يستخدم هذه الوسائل يكون مضطرا، لأنه يستخدم لغة مختلفة عن لغة النثر كمـا يقـول كولريدج[٨]: لغة أكثر كثافة وتعقيدا وشكلية Formal[٩]، وتلك اللغة يضطر الشاعر أيضا إلـى اسـتخدامها نظرا لاختلاف تجربته التي يصوغها شعرا عن تلك التجربة النثرية؛ فإنها تجربة أعمق وأخصب وأكثر كثافة وتعقيدا. وتحت وطأة هذه التجربة يضطر الشاعر إلى البحث عن لغة جديدة، يضـطر إلـى ترتيـب اللغـة المبذولة ترتيبا مختلفًا عن ترتيبها العادي، ويضعها في نسق جديد؛ نسق يتميز أكثر مـا يتميـز بالانتظـام الموسيقي. هذا الانتظام الذي يخلقه الشاعر والذي تفرضه تجربته؛ ليس من الضروري أن يكون هو الـوزن المتعارف عليه في الأشعار المختلفة[١٠]؛ بل إن الشاعر يستطيع أن يحطم هذه الأوزان، ولكن عليه – مع ذلك ولذلك - أن يخلق نظامه الخاص. والشاعر الحقيقي يفعل ذلك سواء كان داخل الأوزان المعروفة أو خارجها. وعلى الناقد – بعد ذلك - أن يكتشف هذا النظام الجديد، وأن يظهر – به - تميز هذا الشاعر وتفرده.

إن الأوزان المعروفة تخضع لمقاييس ثابتة ومحددة سلفًا، لا يستطيع الشاعر الحقيقي في معظم الأحـوال بتجربته الخصبة- أن يتقيد بها تماما؛ فيخرج عنها إلى حد أنه يخلق وزنًا آخر في كثير من الأحيان؛ وهـذا أمر يجعل اعتبار الوزن فارقًا أساسيا بين الشعر والنثر إجحافًا بجملة من روائع الشـعر العـالمي لا تلتـزم الوزن التزاما مطلقًا.

٢/١ هذا النظام الذي يحققه الشاعر يصعب أن نطلق عليه مصطلح الوزن؛ ولذا يصبح مـن الضـروري البحث عن مصطلح جديد؛ الإيقاع. ومن الطبيعي أن تكون ثمة فوارق بين مصـطلحي الـوزن والإيقـاع؛ فمصطلح الوزن يعني تكرار المقاطع الصوتية بطريقة كمية أو نبرية على نسق زمني معين، أو كمـا يقـول حازم القرطاجني: "والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات

---

(٨) Selected critical essays. ED. Tomas M. Appleton century crafts Inc. New York. ١٩٥٨. Chapter XVIII.

(٩) Shklovsky. Art as Technique, in Russin Formalist criticism Trans. Lemon, Lee Res Marian. Copyright by the University of Nebraska Press, U.S.A. ١٩٦٥. P. ٢٣.

(١٠) تختلف طبيعة الوزن تبعا لاختلاف طبيعة اللغة التي ينظم فيها؛ فبعض اللغات (كاللاتينية مثلاً) تعتمد على توالي المقـاطع الطويلة والقصيرة، وبالتالي فإن الوزن فيها كمي quantitive، وبعض اللغات الأخرى مثل الإنجليزية والروسية، تعتمـد على توالي المقاطع المنبورة وغير المنبورة، على نسق زمني معين؛ ومن ثـم فـإن عروضـها نبـري Accentual أو كيفي qualitative، غير أنه من الواضح كما يقول لانس Lanz أنه ليس هناك لغة تعتمد على أحد النظامين دون الآخـر تماما، فقط يكون أحدهما أساسيا أكثر من الآخر.

وهذا ما يصح على وزن الشعر العربي؛ فهو كمي أساسا، ولكن تلعب بعض الظواهر النبرية دورا هاما في بنيته ووظيفته؛ كما يحدث في الوتد المجموع. وسوف نتكلم عن أهميته في الفصل الأول من هذا البحث، راجع شكري عياد: موسيقى الشـعر العربي، ص ٤٤، ٤٦ وأيضا:

Lanz, Henry: the physical Basis. Standford University Press ١٩٣١, pp. ٢٠٤-٢٠٥.

والسكنات والترتيب"[11]. وما يقصده حازم هنا، هو أن وزنًا "أو بحرا" كالطويل مثلاً؛ ينبغي أن يتكون من تكرار الوحدة "فعولن مفاعلين" أربع مرات، بنفس عدد الحروف وبنفس الترتيب. وهذا النظام في التكرار لا يسمح بالمخالفة إلا في حدود ضئيلة تسمى بالزحافات والعلل، التي هي عند العروضيين عيوب لا ينبغي الإكثار منها. ونظام كهذا لا يستطيع الشاعر أن يحققه تماما بكل صرامته المفروضة مسبقًا "ليفصل" عليه تجربة ربما كانت أوسع منه أو أضيق، ويثبت تاريخ الشعر العربي أن كثيرا من الشعراء الحقيقيين قد خرجوا على هذا النظام العروضي الثابت، سواء بتقديم نظم جديدة (وهذه تجاهلها العروضيون وأحالوها إلى النثر كمعلقة عبيد بين الأبرص)، أو بالتحايل على هذا النظام الثابت نفسه بتفجير إمكانياته القليلة للتواؤم مع تجاربهم. وهم حينما يفعلون ذلك يختلفون فيما بينهم اختلافًا شديدا يكاد يهدم وجود الأوزان، ويجعل لكل منهم في كل قصيدة إيقاعا خاصا. ولعل الفارق بين المصطلحين في الفقرة الأخيرة يقدم تمييزا أساسيا بين المصطلحين. ورغم أن تعريف الإيقاع باعتباره "تكرار ظاهرة صوتية ما على مسافات متساوية أو متجاوبة[12] قد يبدو غير مختلف بشكل واضح عن تعريف الوزن السابق؛ فإن تميز الإيقاع عن الوزن يأتي من ناحيتين:

الأولى : أن "الظاهرة الصوتية" ليس من الضروري أن تكون مقاطع أو حركات وسكنات أو نبرات كما في تحديد الوزن؛ بل يمكن أن تكون "سكونًا" مثلاً.

والثانية : أن طبيعة التوالي في الإيقاع فيها قدر من الحرية لا يتوفر في الوزن؛ لأن الشاعر يستطيع أن يحددها كما يشاء، بشرط أن يكون التوالي موجودا وعلى نظام ما.

وهذان التميزان للإيقاع Rhythm يضعانه مباشرة في جانب الحرية، بينما يظل الوزن في جانب الثبات والتقييد.

فالوزن نمط من التكرار وضعه المنظرون، وقننوا كل شيء فيه حتى إمكانيات الانحراف عنه. وليس صحيحا إلى النهاية أن الخليل بن أحمد حين وضع علم العروض العربي كان قد استقصى كل نماذج الشعر التي سبقته؛ فهناك كثير من الدلائل على أنه كان كال اللغويين في عصر التدوين؛ كانوا يبحثون عن الروايات وكانت لهم شروطهم المحددة في تلك الروايات التي يقبلونها، فإذا قبلوا الرواية، وكانت متعارضة مع قواعدهم، أولوها بشتى الطرق لتتفق معها. وهم بذلك يفعلون ما يفعله كل من يفرض نمطًا مثاليا على واقع معين. إنه يفسر الواقع ويتعسفه حتى يدخل في إطار نظريته. وحين نأتي إلى الواقع الشعري الذي قنن له

---

(11) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس سنة ١٩٦٦،

ص ٢٦٣، وعن الوزن في العروض الإنجليزي راجع.

Encyclopaedia Britania vol. ٥, p. ٣٠٨.

(12) محمد مندور: في الميزان الجديد. دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ت، ص ٢١٤؛ والأدب وفنونه، ص ٢٧؛ وراجع أيضا: Ziman، المرجع السابق، ص ٧٨.

العروضيون؛ فسوف نجد أن الفروق بين مفرداته تكاد تُخرج كل مفردة عن الانتماء لنمط معـين أو لـوزن معين، وهنا يصبح من الضروري البحث عن قانون أكثر مرونة وإتاحة لحرية الإبداع لدى الشـاعر؛ هـذا القانون هو قانون الإيقاع.

وإذا كان الإيقاع مصطلحا موسيقيا في الأساس؛ فإنه واحد من قوانين الفنون عامة[١٣]، ويرى الـبعض أن الوزن هو الشكل الخاص بالشعر من إيقاع[١٤]. أو كما يقول الدكتور شكري عياد إن الإيقـاع "اسـم جـنس والوزن نوع منه"[١٥].

وعلى هذا الأساس يصبح الإيقاع أعم من الوزن، والوزن أخص منه، غير أننا لو نظرنا إلى المصطلحين مرة ثانية باعتبار أن الوزن نمط مثالي لا يتحقق أبدا تحققًا كاملاً، والذي يتحقق فعلاً هو الإيقاع، ولأن كـلا المصطلحين يتفق في أساس "التكرار حسب نسب زمنية"؛ فإن العلاقة بينهما يمكن أن تنحـو منحـى آخـر؛ فيكون الإيقاع تحققًا realization للوزن، وبهذا المعنى يكون لكل وزن أكثر من إيقاع؛ لأن له أكثـر مـن تحقق، فالوزن "نمط مثالي، يسري كقانون خلال القصيدة كلها، رغم أنه لا توجد قصيدة ولا مقطوعة تطـابق إيقاعيا الأخرى. في كل نظم تعمل الكلمات بموجب الوزن، مع تنويعات قليلة أو كثيرة، وهذه التنويعات ليست "رخصة" مؤسفة. إنها – ابتداء- عنصر ضروري في التأثير الإيقاعي الكلي، ولو لم تكـن موجـودة لفقـدنا معظم جمال الإيقاع أو فقدناه كله[١٦]".

هذه العلاقة بين الوزن والإيقاع تجعل من المستحيل تقريبا عدم دراسة أحد العاملين، أو دراسـة أحـدهما وإهمال الآخر[١٧]؛ لأن دراسة الإيقاع وحده لن تفيد لأننا لم ندرس جذر هذا الإيقاع؛ الوزن. ودراسة الـوزن

---

(١٣) يرتبط مصطلح الإيقاع في الموسيقى – غالبا - بالزمن. يقول محمود الحفني إن الموسيقى تتكون من عنصرين وجوهرين: الصوت والزمن؛ وهما اللحن والإيقاع" (الموسيقى النظرية، رابطة الاصطلاح الاجتماعي، القاهرة، سـنة ١٩٧٢، ص٩. وكثيرون ممن يستعملون المصطلح في الشعر يعتبرونه متلازما مع الزمن، غير أن هناك من يحاول أن يفصل بين الإيقاع والزمن أمثال Lanz، ص ٢٠١وما بعدها من المرجع السابق و

- James Reves: Understanding poetry. Heineman, London First published ١٩٦٥. p. ١٢٧.

- Baulton; the Anatony of poetry. Rautledge and Kegn. Paut LTD. Lodnon , First published ١٩٥٣.

وبناء على هذا الأساس الأخير يدخلون الإيقاع في كل الفنون حتى البصرية منها، وليس فقط السمعية.

(١٤) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد مصطفى بدوي.

(١٥) موسيقى الشعر العربي، ص ٥٨. وراجع أيضا مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، سنة ١٩٧٠، ص ١٣٧.

(١٦) Gilbert, Murry. The Classical Tradition in Poetry, Vintage Books New York, p. ٧١.

(١٧) يدعو بعض الدارسين إلى هجر الوزن تماما، باعتبار أنه لا فائدة له، ولهم في ذلك حجج بعضها مقبول، ولكنها لا تـؤدي إلى الوفاق معهم.

راجع ريتشاردز: المرجع السابق، ص ١٨٩. وجابر عصفور: مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، سنة ١٩٧٨، ص ٤١٢.

وحده دون الإيقاع توقعنا في إطار الدرس العروضي التقليدي الذي لا يظهر خصوصية النص أو تميزه بين النصوص الأخرى المشتركة في نفس الوزن.

٣/١ وفي الشعر العربي تتعدد النظم الإيقاعية، غير أن معظمها يرتد إلى الجذر الواحد: الأوزان الخليلية. وفي إطار هذه الأوزان تتحقق أيضا الإيقاعات، من خلال إمكانيات معينة تتبدى في الشكل القديم الموحد الوزن والقافية. ويمكن أن نحصر هذه الإمكانيات في عنصري: الزحافات، ثم حروف المد أو الصوائت (vowels)، بالإضافة إلى الفاعلية الصوتية القائمة في الصوائت consonants.

١/٣/١ أما الزحاف؛ فهو عند العروضيين مرض لا ينبغي الإكثار منه؛ ولذلك قللوا إباحته وحصروه في قواعد لا يجوز للشاعر أن يتخطاها، تزداد كلما كان هذا الشاعر من غير أبناء العربية كالمولدين مثلاً؛ فهو لا يصيب إلا ثواني الأسباب، ولا يحقق إلا تسكين متحرك أو حذف ساكن، وهناك بعد ذلك زحافات معينة لا يجوز أن تستعمل في أوزان معينة.

والعلل (باعتبارها لونًا من ألوان الزحافات) لا تدخل إلا في الأعاريض أو الأضرب، ولكنها إذا دخلت لزم تكرارها في نفس الموضع من كل الأبيات، بحيث تتحول من كونها إمكانية تنويع وتحرر، إلى قيد جديد يضاف إلى القيود الأولى.

والواقع إن هذه القيود لم تكن كلها ضد مصلحة الشاعر؛ بل كان بعضها نابعا من إحساس مرهف بالإيقاع وقيمتيه الأساسيتين: التكرار والتنويع[(١٨)].

ورغم قلة الإمكانيات الإيقاعية الجذرية المتاحة من خلال الزحاف؛ فقد استطاع الشعراء أن يستفيدوا منها جيدا، وذلك في اتجاهات ثلاثة: الأول هو استخدام الزحافات كمعوقات تعوق تدفق الوزن، وكان هذا يحدث- غالبا- في الأعاريض والأضرب؛ كحذف السبب الخفيف من ضرب الرمل ليصبح (فاعلن)، مؤديا إلى وقفة حادة تمنع التواصل بين شطري البيت مثلاً. وكان الاتجاه الثاني هو استخدام الزحاف في زيادة سرعة الوزن أو إبطائه؛ فكان الشاعر إذا أكثر من الزحافات التي تسكن المتحركات[(١٩)] هدأ الإيقاع، وإذا استخدم الزحافات التي تحذف السواكن فتزيد عدد الحركات أصبح الوزن سريعا، وأما الاتجاه الثالث فقد كان اتجاها أهم وأخطر؛ وذلك لأن الشعراء قد استفادوا من إمكانية الزحاف ليحققوا ما يمكن أن يكون قريبا من الاستبدال (Substitution) في العروض الإنجليزي، ويعني استبدال تفعيلة من وزن ما بتفعيلة من وزن آخر في داخل الوزن الأول؛ بل وصل الأمر عند الشعراء العرب إلى "استبدال" أبيات كاملة؛ كما حدث بين وزني الكامل والرجز، أو بين وزني مجزوء الوافر والهزج. هذه الإمكانيات الكامنة في وسيلة مثل الزحاف والعلة؛ تجعلنا نبتعد كثيرا عن نظرة العروضيين لها باعتبارها عيوبا وأمراضا، ويصبح علينا أن ننظر إليها على أنها إمكانية طواعية وتنويع، تُحقق للشاعر قدرا من الحرية، يستطيع من خلاله أن يحقق تميزه في إطار الشكل

---

(١٨) راجع حول كيفية الحس الإيقاعي بالزحاف، الفصل الأول من هذا البحث، الفقرة الخاصة بتحليل الأوزان.

(١٩) من الملاحظات العادية أثناء نطق الحرف الساكن أو المتحرك أننا نجد أن تواصل الحروف المتحركة يزيد سرعة النطق، بينما تبطئ السواكن الحركة، ويزداد البطء إذا كان الحرف الساكن صائتًا.

التقليدي. والدراسات التي تنظر إلى هذه الوسيلة هذه النظرة الجديدة؛ تكشف بالفعل عن مدى خطورتها في كشف أعماق النص، وعن طبيعة العلاقة بين المعنى والإيقاع كما سنرى في دراسة نصوص شعراء أبوللو.

٢/٣/١ أما حروف المد أو الصوائت vowels الطويلة والقصيرة؛ فهي وسيلة تلعب دورا إيقاعيا أهم ربما من الزحافات والعلل، وتأتيها هذه الأهمية من ناحيتين:

الأولى : إن امتدادها الزمني duration أطول من امتداد الحروف الصامتة consonants؛ وذلك لما "يأتي فيها من مد الصوت، وأنه يمكن فيها من ذلك ما لا يمكن في غيرها. وإذا نطق بالشعر على سبيل الحداء والترنم؛ فقد أُجمع على إلحاق الألف والواو والياء به"[٢٠] وهذا ما يعني علميا عند العروضيين؛ أن حرف المد يساوي من حيث الكمية حركة متلوة بسكون[٢١]. ولا شك أن هذا الامتداد الزمني المتوفر في الصوائت يمكن أن يستغل – وهو يستغل بالفعل - في إبطاء حركة الإيقاع أو العكس، بما يتلاءم مع مضمون القصيدة المصوغ.

أما الناحية الثانية: في أهمية الصوائت؛ فهي أنها تعتبر الأساس لعنصر اللحن Melody في موسيقى الشعر[٢٢]؛ وذلك يرجع إلى أنها هي التي تكون من الأصوات الإنسانية أنغاما ممتدة ومتواصلة ويمكن التقاطها، بينما لا تزيد الصوامت عن كونها ضوضاء[٢٣]. ولعل هذا يفسر لنا السر في أن الطفل حينما ينمو وتزداد أصواته "تظهر أولاً صرخة تعبر عن الاستثارة، وصرخة طويلة تعبر عن الراحة. وهما من الأصوات المتحركة إذا ما قارناها بالكلام العادي للإنسان. ولكن لماذا ينطق الطفل أولاً الأصوات المتحركة (نقصد vowels)؟ السبب ببساطة هو أن الحلق البشري يجدها أيسر الأصوات"[٢٤]، كما أنها أوضح في السمع من السواكن وأبرز منها[٢٥].

فالصوائت إذن هي التي تنتظم في لحن مميز يتواصل كلما أضيف إليه حرف جديد منها؛ لذلك فليس مصادفة أن تحتل هذه الحروف اثنين – غالبا- من حروف القافية في الشعر العربي؛ هما الردف والوصل، كذلك تلعب هذه الحروف دورا في داخل الأبيات إذا تكررت بشكل لافت، سواء كانت بوعي أو بدون وعي

---

(٢٠) أبو يعلى المتنوخي: كتاب القوافي، تقديم وتحقيق عمر الأسعد ومحيي الدين رمضان، دار الإرشاد، بيروت، سنة ١٩٧٠، ص ١١٢. ويمكن أن نجد شيئًا قريبا من هذا المعنى في نص حاشية الدمنهوري، "مكتبة السيد محمد عبد الواحد بك الطوبي بمصر سنة ١٣٢٢، "ص ٨٨"؛ إذ يقول: "فالردف- مستحسن اتفاقًا، استكثارا من المد في الأواخر لأنها محل مد وترنم". وفي العصر الحديث كثر الحديث عن هذا الامتداد الزمني. راجع مثلاً محمد النويهى: الشعر الجاهلي، جـ١، الدار القومية للطباعة، القاهرة، سنة ١٩٦٦، ص ٥١.

(٢١) راجع تمام حسان "دكتور": اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٧٣، ص ٧١.

(٢٢) راجع شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، ص ١٠٩ وما بعدها.

(٢٣) Lanz: physical Basis of Rime, p. ٦٣, Wilson, Sound and meaning, p. ٢٢٤.

(٢٤) ا. كندراتوف: الأصوات والإشارات، ترجمة شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٢، ص ١٧٥.

(٢٥) راجع محمود السعران "دكتور": "علم اللغة"، دار المعارف المصرية، سنة ١٩٦٢، ص ١٦٣. وأيضا: إبراهيم أنيس "دكتور": الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط٢، سنة ١٩٥٠، ص ٣١.

من الشاعر، مكونة ظاهرة التجانس Assonance؛ هذه الظاهرة مع القافية تقدم للقارئ إحساسا بالامتداد والهدوء[٢٦].

حروف المد أو الصوائت تلعب – إذن - بصفتيها الزمنية واللحنية دورا هاما في إيقاع الشعر، وكثيرا ما يتفق الزحاف وهذه الحروف على أداء وظيفة واحدة، وربما أقاما التوازن داخل القصيدة؛ فيلعب أحدهما دور الإسراع والآخر دور التهدئة؛ وهكذا نجدهما لا ينفصلان. إن الزحاف والمد عنصران هامان ومتجاوبان.

٣/٣/١ والأهمية التي تتمتع بها الصوائت في موسيقى الشعر لا تنفي أهمية الصوامت، التي سبق وصفها بأنها لا تعدو أن تكون ضوضاء.

فهذه الضوضاء لو أُحسن تنظيمها لكان لها أهمية كبيرة هي الأخرى؛ فقد لاحظ البـاحثون دورهـا فـي ظاهرة كالقافية، التي يحتل الروي (وهو في الغالب الأعم حرف صائت) الأهمية الأولى فيها، بالإضافة إلـى بعض حروفها الأخرى مثل الدخيل. مثل هذه الحروف تلعب في القافية دورين: الأول هو أنهـا تعـدل مـن طبيعة الحركات التي تسبقها أو تلحق بها، والثاني أنها تقوم في موسيقى الكلام بوظيفة تشبه "وظيفـة قـرع الطبول في الأوركسترا؛ إنه أساسي في ضبط الإيقاع"[٢٧].

وكما يشكل تكرار الصوائت ظاهرة التجانس؛ يشكل تكرار الصوامت ظاهرة التماثل Alliteration؛ "أي تكرار نفس الصوت أو الأصوات أو المقطع في كلمتين أو أكثر في السطر أو مجموعة الأسطر؛ بحيث تنتج أثرا فنيا ملحوظًا؛ إذ يمكن أن تنتج التأكيد أو العذوبة أو التنافر... إلخ"[٢٨]. وكمثال تطبيقـي علـى وظيفـة التماثل يقول د. محمد النويهي: استمع مثلاً لبيت المتنبي:

ومـــن عـــرف الأيـــام معرفتـــي بهـــا وبالنـــاس روي رمحـــه غيـــر راحـــم

فحرف الراء الذي في نطقه قرع طرق اللسان لحافة الحنك؛ قد جاء في قوله "روى رمحه غيـر راحـم" ثلاث مرات في أوائل الكلمات الأولى والثانية والرابعة، ومرة رابعة في آخر الكلمة الثالثة؛ أتحسبه جاء هكذا بغير ارتباط بالعاطفة العنيفة التي يحملها البيت من الحقد والانتقام والقسوة والتشفي؟"[٢٩].

---

[٢٦] هي ظاهرة تعني التوافق أو التقارب بين مجموعة من الصوائت التي تتكرر: راجـع: Ziman: the Art and Craft of poetry. P. ٥٨. Boultan, the Anatomy of poetry p. ٩٥.

الدخيل هو الحرف المتحرك الذي يقع بين التأسيس والروى مثل النون في كلمة (أو أنس).

[٢٧] شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، ص ١١٦.

[٢٨] يوافق كل من Zilman ص ٥٨، وShapiro ،ص ٩٥ من كتابه:

A Prosody Handbook, Norper and Row Publishers. New York, ١٩٦١.

على هذا الفهم للمصطلح. بينما يقصره كاتب دائرة المعارف البريطانية (٦٤٧/١) على تكرار الصوامت في بداية الكلمات فقط.

[٢٩] محمد النويهي "دكتور": الشعر الجاهلي، جـ١، ص٦٦، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، سنة ١٩٦٦، ص٦٦.

فالدكتور النويهي يحاول أن يربط بين تكرار حرف الراء في بيت المتنبي، وبين "عاطفة الحقـد والقسـوة والتشفي والانتقام"، معتمدا على الصفة التي تتوفر في نطق هذا الحرف؛ "وقوع طرف اللسان علـى حافـة الحنك"، والحقيقة إننا لا نستطيع أن ندرك الرابطة التي يمكن أن تجمع بين العاطفة وبين صفة حرف الـراء، وحتى لو كانت هذه الصفة ملائمة لتلك العاطفة؛ فما دور الصفات الأخرى لحـرف الـراء؛ مثـل السـيولة والتكرار وسهولة النطق؟. هل تدل على نفس العاطفة أم تعطي عكسها؟ وما هي القاعدة التي يمكن أن تحكم مثل هذا الارتباط؟

إن غياب قاعدة علمية صحية لإثبات العلاقة بين الظواهر الصوتية ومدلولاتها- فيمـا كتـب بالعربيـة- يعطي الفرصة لأن يخضع الأمر- في النهاية- لحكم انطباعي وذاتي، لا يتفق أكثر من طرف على صـحته، ومن هنا يبدو النقص شديدا في مشكلة أخطر صوتيا؛ وهي قضية النبر في اللغة العربية والشعر العربي.

فالنبر كعامل صوتي هام يؤدي وظائف عديدة في الشعر؛ فهو يؤكد جزءا من اللفظ، وبالتالي المعنى الذي يحمله، ويعوق القارئ عن الاسترسال في القراءة بهدف زيادة التأمل في المعنى، أو زيادة الإحساس بصعوبة النطق، إشارة إلى ثقل المعنى.. إلخ. غير أن هذه الوظائف لم تحظ بنماذج تطبيقية في الشعر العربي؛ نتيجة لغياب القوانين الأساسية للنبر في اللغة العربية وشعرها.

فالإنجاز الذي تحقق في دراسات علماء اللغة من مستشرقين وعرب - رغم أهميته – ضـئيل؛ ذلـك أن النتائج العامة التي توصلوا إليها متناقضة في كثير من الأحيان فيما يختص بالنبر في اللغة. ويرجع ذلك إلـى صعوبة وجود المادة القديمة للغة العربية؛ فهذا كانتينو يقول بعد أن يذكر اجتهادات المستشرقين فـي تقعيـد النبر: "إلا أن هذه القاعدة لا تعتمد في الحقيقة على أي رواية قديمة؛ فلم يذكرها النحاة العرب الذي وصـفوا لغتهم بدقة بلغت ما بلغت، ولا مصنفو كتب التجويد الذين خاضوا في أدق دقائق القراءة القرآنية"[٣٠].

أما قوانين النبر في الشعر؛ فهي لا تخرج عن هذا الحكم. والقانون الأساسي الذي توصل إليه فايل وكمال أبو ديب مثلاً؛ يتحدد في "أن النبر على النوى ليس ثابتًا مطلقًا. وفاعلية القانون تنبع من الحقيقة الأولى فـي الشعر العربي؛ وهي أن الإيقاع يتخذ شكله من علاقات التتابع الأفقي بين النوى كما أظهرت الدراسة"[٣١].

ونتيجة لما سبق؛ فلا يصبح من السهل اكتشاف الدور الحقيقي الذي يلعبه النبر في إيقاع القصيدة العربيـة ما دامت مواضعه غير قابلة للتحديد حتى الآن. ومع ذلك فمعظم الذين كتبوا حول هذه القضية يشيرون إلـى أن الشعر العربي شعر كمي الإيقاع، وأن دور النبر فيه ضئيل، والقاعدة الوحيدة التي نستطيع أن نخلص بها من اتفاق الباحثين؛ هي أن النبر يقع على الوتد المجموع[٣٢]؛ ومن ثم فهي القاعـدة الوحيـدة التـي يمكـن الاستفادة منها حاليا.

---

[٣٠] كانتينو (جان): دروس في علم أصوات العربية، ترجمة صالح القرمادي، الجامعة التونسية، تونس، سنة ١٩٦٦، ص ١٩٤، ١٩٥.

[٣١] كمال أبو ديب "دكتور": في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، سـنة ١٩٧٤، ص ٣٣٣، وراجـع حول هذه القضية: شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، ص ٤٥ وما بعدها.

[٣٢] راجع الفصل الأول من هذا المبحث.

(٤/١) لا تبدو أهمية الظواهر الصوتية السابقة في كونها ظواهر مفردة، ولكن من حيث اشتراكها وتجادلها معا في بنية صوتية عامة هي القصيدة.

ويتضح هذا التجادل بشكل مركز ودقيق في عنصر هام وأساسي في إيقاع الشكل القديم للشعر العربي؛ القافية.

فالقافية – كظاهرة صوتية - لقاء بين مجموعات الأصوات الصائتة، يكون مجموعة من الظواهر الصوتية، المتجاورة أو المتجادلة، التي تؤدي مجموعة من الوظائف الإيقاعية ستتضح بعد قليل، وهذا اللقاء (القافية) في النهاية لا يخرج عن القوانين الأساسية للإيقاع؛ الوحدة والتنويع، باعتبار أن القافية هي الوحدة الأخيرة (التفعيلة الأخيرة)(•) للوزن، وباعتبار أنها أيضا تخضع لما يخضع له الوزن من انحراف، يؤدي إلى إيقاع مختلف قليلاً أو كثيرا عن أصله الوزن.

القافية – إذن - "وإن نُظِر إليها كعنصر مستقل عن الوزن، باعتبار أن قيمتها الأساسية تنبع من كونها ظاهرة ميلودية لا زمنية؛ إلا أنها عنصر من عناصر الإيقاع "تشترك مع الوزن، وقد تصبح جزءا منه في تأدية الوظائف الإيقاعية.

(•) معروف أن القافية قد تكون تفعيلة مستقلة، أو جزءا من تفعيلة، أو هما معا.

إذا كانت ماهية موسيقى الشعر ترتد إلى ماهية اللغة كظاهرة صوتية؛ فإن وظيفة الموسيقى في الشعر ترتد إلى وظيفة اللغة كظاهرة اجتماعية، فاللغة ليست مجرد مجموعة من الأصوات تلتقي لتكون لحنًا أو ضوضاء، تحاكي بها أصوات الطبيعة، ولكنها – في المقام الأول- مجموعة من الأصوات؛ تلتقي لتعكس حاجة البشر إلى التواصل، ولا بد لها (اللغة) إذ ذلك من مدلول؛ وهو ما يسمى بالمعنى. فالكلمات "نفسها مبنية بناء مزدوجا؛ إنها أصوات تعتبر رموزا للمعاني، وهي أيضا رموز للمعاني تعتبر **أصواتًا**"(٣٣).

وإذا كانت هذه الأصوات بمعانيها أو المعاني بأصواتها، تقدم الوسيلة المعروفة للتواصل الإشاري بين البشر؛ فإن تنظيم هذه الأصوات بطريقة غير عادية (بحيث تخرج اللغة عن نمطها اليومي المعيشي العادي) هو ما يقدم لنا الشعر.

فالشعر ليس مجرد إشارة لغوية؛ بل هو أكثر من ذلك، إنه حياة وتجسيد لحياة عميقة كثيفة، فهو لا يقر الحقائق ولكنه يصورها، وهو لا يخبرك بها، ولكنه يدفعك بها ويثيرك من الداخل كي تنشط إلى حياة أفضل وعالم أسعد.

ولا يستطيع الشعر أن يحقق هذه الوظيفة إلا بهذا التنظيم غير العادي للأصوات؛ أي الإيقاع، فالإيقاع وحده هو الذي يستطيع أن يحمل المشاعر والأفكار العميقة المتميزة والصادقة(٣٤)؛ لأنه "إشارة طبيعية إلى عمق الانفعال، ومتى تكلم المرء شعرا؛ فكأنه بذلك وحده يقول إن ألمي أو فرحي هو من القوة بحيث لا يمكن أن أعبر عنه باللغة العادية. وكأني بإيقاع الشعر ضربات القلب تسمعها الأذن، وتنظم الصوت، فإذا سمعها الآخرون أخذت قلوبهم تخفق هي الأخرى على هذا الإيقاع عينه"(٣٥).

والعلاقة بين المعنى والإيقاع علاقة متشابكة ومعقدة؛ فالإيقاع غالبا ما يقود الشاعر سواء قبل النظم أو أثناءه. يقول ريفردي: "الرنين هو الذي يسبق الكلمات ويناديها؛ حيث إن النغم هو المصدر الأول مهما يكن غير واضح، ومهما يكن الشاعر بعيدا عن روح التغني والموسيقى".

---

(٣٣) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى خضراء الجيوشى، دار اليقظة العربية، بيروت، سنة ١٩٦٣، ص ٣٨.

(٣٤) Combes. H. Literature and criticism. Published in Pellican Books, ١٩٦,. p. ٢٠.

(٣٥) جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة الدكتور سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، بيروت، ط ٢، سنة ١٩٦٥، ص ١٦٨. والنص يحمل دلالات مثالية نتجاوزها، وهذا سيحدث في كل نصوص جويو القادمة أيضا.

ويقول كلوديل: "لقد وجد الشاعر نفسه يسير بدافع من إثارة منظومة، وتكرار، وتـوازن لفظـي وقـراءة موزونة، ويكاد يتم هذا على نمط ما يحدث لدى "المعددين" الشعبيين في الشعر؛ إنك تراه قد أخذ يحك يديـه إحداهما بالأخرى، ويتنزه طولاً وعرضا، ويدق الأوزان، ويتمتم بشيء بين أسنانه، وشيئًا فشيئًا تـرى سـيل الأقوال والأفكار وقد أخذ يسيب بين قطبي الخيال والرغبة"[٣٦].

ويقدم برتليمي بعد النص السابق نصا للشاعر السوفييتي مايكوفسكي، يعبر فيه- انطلاقًا من نفس المقولة- عن أسرار عملية الإبداع، مبينًا إلى أي مدى يستطيع النغم أن يتحكم في القصيدة؛ يقودها ويعدل فيها، ويحدد شكلها بوجه عام: (إني أسير وذراعاي مرفوعتان، وأتمتم في هدوء، لا أكاد أنطق بشيء، وأحيانًا أقصر من خطواتي لكيلا أُقلق التمتمة، وأحيانًا أخرى أسرع في الزمجرة بسرعة أكبر، وبنفس نسبة وقع أقدامي، وهكذا يتضح الوزن ويتخذ لنفسه شكلاً، على أن الوزن أساس كل عمل شعري، وهو الذي يعبر من أولـه لآخـره كالشعاع، وشيئًا فشيئًا يبدأ الشاعر في استخراج هذا الشعاع من الكلمات، وفي أغلب الأحيان تكـون الكلمـة الرئيسية هي التي تميز معنى البيت أو الكلمة التي يجب أن تتكون منها القافية، وتصـل الكلمـات الأخـرى لتدخل وتُربط بالكلمة الرئيسية. وما إن يكون الشيء المهم معدا، حتى يشعر بأن الوزن قد تحطم لأن هنـاك مقطعا ناقصا، أو أن نغمة صغيرة تنقص، فيبدأ من جديد في أن يعيد تفصيل الكلمات كلها".

إن هذا النص وإن كان يصف حال الولادة الشعرية؛ يكشف مدى عمق العلاقـة القائمـة بـين المعنـى والصوت بشكل محسوس ودقيق؛ بحيث يصبح المعنى موسيقيا، والموسيقى معنوية، ويصبح "الإيقـاع شـكل المعنى الداخلي حينما يصبح واعيا تماما وفعالاً، ويمكن أن يكون في عالم الأصوات بمنزلة الضوء في عالم المرئيات، وإنه يشكل ويعطي معنى جديدا"[٣٧]؛ لأن الإيقاع يضيف إلى المعنى بظلاله ويوحي بأشياء قـد لا يقولها المعنى، مثل الصورة الفنية، فينبغي أن تكون وظيفتها الإيحاء قبل التجسيد، أو الإيحـاء مـن خـلال التجسيد، حتى تصبح قادرة على أن تخلق في ذهن المتلقي أكثر من معنى، وأكثر من مستوى للقصيدة.

ولا يستطيع الإيقاع أن يحقق هذه الوظيفة إلا من خلال الالتزام بنظام، ولكن لا بد لهذا النظام أن يتميـز بالمرونة والتنوع. ومن خلال إمكانيات التنوع يستطيع الشاعر أن يؤكد فكرة أو صورة، أو يميز صوتًا عـن صوت داخل القصيدة.

والنظام الذي هو الصفة الأساسية في الإيقاع؛ يقدم للقصيدة - بالإضافة إلى ما سبق – وظـائف أخـرى؛ فهو واحد من أدوات الترابط بين أجزاء القصيدة[٣٨] في ذهن المتلقي وذهن الشاعر معا، موحدا بين مشـاعر المتلقي وتجربة المبدع. وفي نفس الوقت يحكم فيضان هذه التجربـة، بمنعهـا مـن التوهـان فـي عـالم الفوضى[٣٩]، وهو يرضي الشاعر والمتلقي معا؛ إذ يسعدان بالاستماع إلى شيء (جزء من اللحن) يتمنيان أن يعود، ولكنه لا يعود بسرعة، فيزداد شوقهما حتى يعود، فيشبع لديهما هذه النزعة إلى الانجسام.

---

(٣٦) جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، بالاشتراك مع مؤسسـة فـرانكلين، القاهرة، نيويورك، سنة ١٩٧٠، ص ١٦٥.

(٣٧) Cassells Encyclopedia of literature. Edited by ٨.H Steven Berg. cassell company LTD. London, First Published ١٩٥٣, p. ٤٢٤-٤٢٥.

(٣٨) ستولنيتز: النقد الفني، ترجمة د. فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، سنة ١٩٧٤، ص ١٠٠.

(٣٩)Katharin Wilson: Sound and meaning in English poetry, p. ٥٤.

وبالإضافة إلى ذلك؛ فإن الإيقاع يساهم في خلق "المسافة الجمالية"؛ ذلك الحاجز بين العمل الفني والمتلقي، بحيث لا يندمج في العمل الفني، مميزا بينه وبين ما يشاهده في واقع حياته العملية. والإيقاع قادر على تحقيق هذه المسافة لأنه لا يتوفر في لغة الحياة اليومية، فإذا تحقق في لغة الشعر جعلنا نتسامى إلى عالم آخر غير العالم النثري الذي نعيشه كل دقيقة من حياتنا العادية، وحتى لو كان هذا العالم الآخر شديد الارتباط بعالمنا العادي؛ فإنه على الأقل منتظم وملموم ومتخاص من بعثرته وشعثه؛ إنه منتظم انتظام الإيقاع؛ الإيقاع الذي هو أكثر الوسائل التي تحقق لنا فرصة أن نبتعد عن نثريات الحياة، ونصل إلى جوهرها.

١/٢ اتخذ البحث عن العلاقة بين المعنى والإيقاع طريقًا آخر غير الطريق السابق، يتحدد في محاولة الربط بين نمط معين من الإيقاع (وزن ما)، وبين ما يسمى بأغراض الشعر أو العواطف الإنسانية.

ولقد كان أرسطو أول من بدأ هذه المحاولة في "فن الشعر"؛ إذ قال: "أما عن العروض؛ فقد أثبت الوزن السداسي (أو الملحمي) صلاحه بحكم التجربة؛ فلو أن قصيدة روائية نظمت في وزن آخر أو في جملة أوزان لبدت نافرة قلقة؛ ذلك لأن الوزن السداسي هو أرزن الأوزان وأبهاها، وإنه أكثر قبولاً للغريب والاستعارة، وهما بعض ما تتميز به المحاكاة الروائية. أما الوزن الأيامبي، والوزن التروخائي؛ فوزنان تشيع فيهما الحركة، فأحدهما مناسب للرقص"[٤٠]. والقيمة الأساسية في هذا النص تكمن في أن أحكام أرسطو بصلاحية وزن معين لنوع معين من الشعر؛ قائمة على أسس إيقاعية في الأوزان المختلفة، وهذه القيمة فُقدت أو تضاءلت مع شراح أرسطو ومترجميه من العرب، كما فهمت نصوصه فهما خاطئًا. يقول ابن سينا: "فاليونانيون كانت لهم أغراض محددة يقولون فيها الشعر، كانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة، وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة. فمن ذلك نوع من الشعر يسمى طراغوذيا، له وزن ماذ، يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الإنسانية، ثم يضاف بجميع ذلك إلى رئيس يراد مدحه. وكانت الملوك فيهم يغنى بين أيديهم بهذا الوزن، وربما زادوا فيه نغمات عند موت الملوك للنياحة. ومنه نوع يسمى ديثرمبي؛ وهو كطراغوذيا ما خلا أنه لا تُخص به مدحة إنسان واحد أو أمة معينة؛ بل الأخيار على الإطلاق. ومنه قوموذيا؛ وهو نوع يذكر فيه الشرور والرذائل والأهاجي، وكانوا ربما زادوا فيه نغمات ليذكروا القبائح التي يشترك فيها الناس وسائر الحيوانات. ومنه نوع يسمى أيامبو؛ وهو نوع يذكر فيه المشهورات والأمثال المتعارفة في كل فن.."[٤١].

([٤٠]) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، سنة ١٩٦٧م، ص ١٣، وراجع أيضا صفحات ٤٢، ٤٤.

([٤١]) ابن سينا: كتبا المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق وشرح محمد سليم سالم، مطبعة دار الكتب، سنة ١٩٩٠، ص٣٠، ٣١. وراجع أيضا كتاب أرسطو في الشعر، تحقيق شكري عياد، ص ١٩، ١٩٨، والجزء التاسع من الشفاء الخاص بالشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، سنة ١٩٦٦، ص ٢٩، ٣٠.

ويقول ابن رشد: "وإيجاد صناعة المديح يكون تعملها في الأعاريض الطويلة، لا في القصيرة؛ لذلك رفض المتأخرون الأعاريض القصار التي كانت تستعمل فيها وفي غيرها من صنائع الشعر. وأخص الأوزان بهـا هو الوزن البسيط الغير مركب. ولكن ينبغي ألا يبلغ فيها من الطول إلى حد يستكره"[٤٢].

من هذين النصين يتضح أن ابن سينا وابن رشد قد حورا مفهوم الأنواع الأدبية (التراجيديا والكوميديا) إلى مفهوم الأغراض الشعرية (المدح والهجاء)؛ نظرا لفقدانهم الشعر الدرامي، واقتصار الشعر العربـي علـى الشعر الغنائي[٤٣]، هذا بالإضافة إلى ما يتضح من النصين من تضاؤل قيمة الأسس الإيقاعية التي يتم علـى أساسها الربط بين الوزن والفرض.

ويبدو أن التحوير الذي حدث في مفهوم الأنواع إلى الأغراض؛ كان هو السبب الأساسي في قيام اتجاه بين النقاد يربط بين الوزن والفرض.

فهذا حازم القرطاجني مثلاً يربط بين الطويل والبسيط، والأغراض الجادة كالفخر ونحوه، وبـين الرمـل والمديد، وغرض كالرثاء. "ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض؛ وجد الكلام الواقع فيهـا تختلـف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتتان في بعضها أعم من بعض، فأعلاها درجة فـي ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما الوافر والكامل، ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره، ويتلو الـوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف.."[٤٤].

وإذا كان حازم يحاول في حديثه عن التناسب أن يجد خصائص إيقاعية للأوزان، سواء اتفقنا معه حولهـا أو اختلفنا؛ فإن المحدثين من متابعيه لم يحاولوا أن يفعلوا ذلك، وقدموا أحكاما ذاتية، لا تخـرج عـن إطـار الانطباعات. يقول الدكتور عبد ا الطيب المجذوب عن الطويل مثلاً: "هذا البحر كثير مجيئـه، وهـو مـن البحور الطويلة.. وهو مع البسيط أعظم بحور الشعر العربي أبهة وجلالة، وإليهما يعمد أصحاب الرصـانة، وفيهما يفتضح أهل الركاكة والهجنة، والطويل أفضلهما وأجلهما، وهو أرحب صدرا من البسـيط. وأطلـق عنانًا، وألطف نغما؛ ذلك بأن أصله متقاربي، وأصل البسيط رجزي، ولا يكاد وزن رجزي يخلو من الجلبـة مهما صفا، وقد أخذ الطويل من حلاوة الوافر دون انبتاره، ومن رقة الرمل دون لينه المفروط، ومن ترسـل المتقارب المحقق دون خفته وضيقه، وسلم من جلبة الكامل وكزازة الرجز، وإفادة الطول أبهة وجلالة؛ فهـو البحر المعتدل حقا، ونغمه من اللاطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به، وتجد دندنتـه مـع الكـلام المصوغ فيها بمنزلة الإطار الجميل من الصورة، يزينها، ولا يشغل الناظر عن حسنها شيئًا، وهو في هـذه الناحية يخالف سائر بحور الشعر.."[٤٥]. ولسنا هنا في مجال مناقشة جزئيات هذا النص، ولكن لا بـد مـن

---

(٤٢) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تحقيق وتعليق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشـئون الإسـلامية، القاهرة، سنة ١٩٧١، ص ٧٥.

(٤٣) حول أخطاء ترجمة أرسطو عند متى بن يونس وابن سينا، راجع شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، ص ١٣٤، ١٩٦، وجابر عصفور: مفهوم الشعر، مرجع سابق، ص ١٣٩.

(٤٤) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٦٨، ٢٦٩.

(٤٥) راجع المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٢، دار الفكر، بيروت، جـ١، ص ٣٦٢.

الإشارة إلى أنه يعرض الموقف التقليدي من وظيفة الموسيقى في الشعر؛ فهي كالإطار الجميل الذين يـزين الصورة لا غير، كما أنه يمثل طبيعة الأحكام الانطباعية التعميمية التي لا نستطيع أن نتخذ منها قاعدة. وعلى أي حال؛ فإن معظم أصحاب الرأي المعاصرين[٤٦] في هذه القضية يرفضون هذا المنحى لانطباعية أحكامه، ولخطأ فهمه لدور الوزن في القصيدة، حتى ولو نظرنا إليها بمنظور الأغراض التقليدي، ولعدم دقـة ادعـاء أصحابه بأنهم قد استقصوا الشعر العربي كله، وخرجوا منه بأحكامهم؛ فهذا الادعاء لا دليل على صحته حتى الآن – على الأقل - بحكم الأعمال الكثيرة التي ما زالت مجهولة من تراثنا الشعري".

وفي مقابل هذا الاتجاه ظهر في العصر الحديث اتجاه آخر يرى أن الربط لا ينبغي أن يكون بين الـوزن والغرض؛ وإنما بين الوزن والعاطفة؛ فالدكتور إبراهيم أنيس يقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنًا طويلاً كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه؛ فإذا قيل الشـعر وقـت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس، وزيادة النبضات القلبيـة، ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع، لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصـيرة، لا تكـاد تزيد أبياتها عن عشرة، أما تلك المراثي الطويلة؛ فأغلب الظن أنها نظمت بعـد أن هـدأت ثـورة الفـزع، واستكانت النفوس لليأس والهم المستمر.

أما في الحماسة والفخر؛ فقد تثور النفس الأبية لكرامتها، ويتملكها من أجل ذلك انفعال نفساني يتبعه نظـم من بحور قصيرة أو متوسطة. أما المدح؛ فليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس، وتضـطرب لهـا القلوب، وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة، وبحور كثيرة المقاطع؛ كالطويل، والبسيط، والكامل، ومثل هذا يمكن أن يقال في الوصف بوجه عام، أما الغزل الثائر العنيف الذي قد يشتمل على وله ولوعة؛ فأحرى به أن ينظم في بحور قصيرة أو متوسطة وألا تطول قصائده.."[٤٧].

وقد يتعدل هذا الاتجاه من الربط بين الوزن والعاطفة، إلى الربط بين الوزن ودرجة العاطفة؛ وذلك بنـاء على نقد موجه إلى الربط بين الوزن والعاطفة. يقول د. محمد النويهي: ".. وهذا ما يقودنـا إلـى ملاءمـة البحور المختلفة للعواطف المختلفة، وهو ما أنكره بعض النقاد، مستشهدين بأن البحر الواحد نجده قد استعمل لمختلف العواطف؛ من سرور وحزن، ورضى وسخط، وإعجاب واحتقار، وهم محقون في اعتراضهم هـذا [علينا أن نلاحظ أن هذا النقد هو نفسه الذي وجهه د. أنيس لأصحاب الربط بين الوزن والغرض] ولكن هـذا لا ينبغي أن يجعلنا نغفل عن حقيقة الأمر في هذا الموضوع؛ وهي أن البحور المختلفة وإن لم تختلـف فـي "نوع" العواطف التي تصلح لها؛ فهي تختلف في "درجة" العاطفة؛ فبحر الطويل بإيقاعه البطيء الهادئ نسبيا يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير والتملي، سواء أكانت حزنًا هادئًا لا صراخ فيـه، أم كانـت سرورا هادئًا لا صخب فيه.

---

(٤٦) من أمثال د. شكري عياد (موسيقى الشعر العربي، ص ١١٤)، محمد النويهي، الشعر الجاهلي، ص ٦٠، ٦١، عز الـدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٣، ص ٥٨، بالإضافة إلى د.إبـراهيم أنـيس: موسـيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٣، سنة ١٩٦٥، ص ١٧٥ وما بعدها.

(٤٧) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ١٧٧- ١٧٨.

وبحر الخفيف أيضا يلائم العاطفة المتزنة المضبوطة، في حين ينسجم بحر الكامل مـع العاطفـة القويـة النشاط والحركة، سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز، أم كانت حزنًا شديد الجلجلة. فإذا زادت حـدة العاطفـة واهتزازها لاءمها بحر الوافر، فإذا بلغت درجة الاضطراب العنيف والتراوح بين شـد وإرخـاء وسـرعة وإبطاء؛ انسجم معها بحر المنسرح انسجاما عجيبا، مهما يكن نوعها من فرح أو غضب أو تهكم أو شماتة أو دهشة كبيرة"(٤٨).

من الواضح إذن إن النويهى حاول أن يتجاوز القصور في نظرة إبراهيم أنيس، والذي أشار إليه هو فـي بداية النص. ويتمثل تجاوزه لهذا القصور في محاولة الربط بين الوزن ودرجة العاطفة، فيربط بين الطويـل مثلاً وبين العاطفة المتزنة الهادئة، سواء كانت حزنًا أو سرورا؛ وهو تجاوز يتميز بقدر كبير مـن الجديـة، غير أن محاولة تصنيف العواطف ودرجاتها على هذا النحو لا يبدو - إن صح علميا – داخـلاً فـي إطـار تخصص دارس الشعر؛ بل في إطار تخصص عالم النفس، هذا بالإضافة إلى أن هذا الرأي يتجاهل – مثـل الآراء السابقة - التنوع القائم فعلاً في القصيدة؛ فحتى لو سلمنا مؤقتًا بأن الشـعر تعبيـر عـن عواطـف؛ فالقصيدة الواحدة لا تصوغ عاطفة واحدة؛ بل تتداخل العواطف والمشاعر، وحتى لو صاغت واحدة؛ فإن هذه العاطفة تتعدل أكثر من مرة، "ومع ذلك تظل في إطار وزن واحد، والاعتقاد بأن الشعر تعبير عن عواطـف اعتقاد رومانسي كان تعبيرا عن مرحلة من تاريخ البشر، وأصبح العلم ينظر الآن إلى العاطفة نفسها بمنظور مختلف، فلم يعد ثمة عاطفة مقابل العقل، كما كان الظن الرومانسي، بل أصبحت واحدة من مجموعة الملكات الإنسانية التي تتعاون في إنتاج الفعل الإنساني، بما فيه الشعر، والشاعر واحد من الجماعة البشـرية، يتميـز بقدر أكبر من الحساسية والقدرة على التقاط الجوهري في واقعها، وعلى صياغة هذا الجوهري، فتجاربه إذن مختارة من واقعه، وهذا الاختيار اجتماعي وفردي في آن واحد؛ لأن الاختيار مهمة يقوم بها موقف الشـاعر من واقعه، هذا الموقف الذي يتكون لدى الشاعر نتيجة لظروفه الاجتماعية أساسا، ثم اجتهاده الخاص في أن يعي عالمه وواقعه. والموقف أو الرؤية لا يقوم لدى الفنان باختيار تجاربه (مضمونة) فقط؛ وإنما يساهم أيضا في اختيار أدوات التشكيل التي يشكل بها الفنان هذه التجارب المكثفة والعميقة.

فإذا صح هذا الفهم لطبيعة الشعر؛ فإن الوزن كغيره من أدوات تشكيل القصيدة، بل مثل غيره مـن أدوات تشكيل الفنون المختلفة؛ يرجع اختياره أساسا إلى موقف الفنان أو رؤيته، وليس مـن الضـروري أن يكـون الفنان واعيا بهذا الاختيار؛ بل الغالب أن يتم هذا الاختيار بشكل تلقائي وعفوي، ولكنه في النهاية يعكس رؤية الفنان التي تتجلى مصوغة في القصيدة، والتي لا يمكن إدراكها إلا من خلال تحليل هذه القصيدة بعناصـرها التشكيلية والمضمونية.

(٤٨) د. محمد النويهي: الشعر الجاهلي، ص ٦١.

وما يقال عن الوزن، يمكن أن يقال عن عناصر الموسيقى الأخرى مثل القافية، ولـدينا دراسـة جيـدة، معتمدة على وقائع تاريخية تؤكد هذا الزعم. والدراسة موجودة في كتاب لانز Lanz[٤٩] المشار إليه سـابقًا؛ وهو يربط بين وجود القافية في الشعر والجمود والمحافظة من ناحية، وبين الثورة والتحرر من القافية مـن ناحية أخرى، فقط لاحظ أن "الهبات الدورية العنيفة ضد القافية كان حدوثها يتوافـق تاريخيـا مـع القلاقـل الاجتماعية؛ فقد حدث الجدال الميلتوني Miltonian controversy حول القافية أثناء الثـورة الإنجليزيـة، وعاش أوليفييه Olivet المدافع المتحمس عن الشعر الحر في زمن الثورة الفرنسية العظمى.

والثورة الروسية المعاصرة تلقي الضوء على تلك العلاقة الغامضة بين الشعر المرسل والثورات، والأمر لا يقتصر عند لانز على الربط بين القافية وبين الواقع الاجتماعي؛ بل يربط بين موقف الشاعر الحقيقي مـن الثورة، وموقفه من القافية؛ فهو يرى أن الثورة ليست مجرد عنف أو فوضى، وليسـت تغييـر حكومـة، أو تغييرا عقلانيا، وليست تغييرا في المبادئ والبرامج والمؤسسات والقوانين فحسب؛ فكل هذه أشياء ظاهريـة، ولكن الثورة في أعماقها مأساة، ولا يشعر بهذه المأساة إلا من يشترك فيها، أما من يراقبها من الخارج وهـو جالس على كرسي هزاز مثل بيرون وجوتة؛ فإنه يعتبرها كتلة من الرعب أو ربما تجربة اجتماعية عظيمة. إنهم يشاهدون المعارك في مكان آمن، ولو كان الشاعر منغمسا في المأساة بعمق، يعيشها من الأعماق، فإنـه في هذه الحالة لن يستخدم القافية أو حتى التجانس، فلماذا يحتاج إلى تأثير النهايات المتشابهة؟ إننا نعرف الآن هذا التأثير الموسيقي، إنها (هذه النهايات) تعدل انفعالاتنا كي تأتي بانفعالات جديدة، تلك التـي تتولـد مـن ارتباطها بـ Melody حروف المد (الصوائت). ولكن الشاعر هنا لا يحتاج إلى تعديل انفعالاته، بـل إلـى تصعيدها نحو موسيقى وحشية. وشاعر كهذا لا بد أن يشعر إزاء القافية بالعداء.

ويخلص لانز إلى أن القافية والثورة تبدوان وكأنما يدفع كل منهما الآخر بعنف شديد.

---

(٤٩) راجع The Physical Basis of rime، صفحة ٣٣٥ وما بعدها تحت عنوان Rime and history.

الفصل الأول

الموقف من الشكل القديم

يطرح التراث العربي شكل أساسيا لموسيقى قصيدة الشعر. هذا الشكل هو شكل الوزن الواحد والقافية الواحدة، دون إمكانية تغييرهما داخل القصيدة الواحدة[٥٠].

ولقد ظل هذا الشكل أساسيا حتى العصر الحديث؛ حيث حمل لواءه الإحيائيون، وإن كان بعضهم قد حاول أن يخرج جزئيا من إطاره، كما يتبدى في شعر شوقي المسرحي وبعض شعره الغنائي، وفي المحاولات التي قام بها الزهاوي لتقديم الشعر المرسل منذ أوائل القرن العشرين.

غير أن قداسة هذا الشكل بدأت في الاهتزاز تحت تأثير الدعوات الجديدة التي حمل لواءها المجددون من الشعراء منذ مطران، ثم شعراء الديوان، وشعراء أبوللو، والتي كانت تدعو إلى الخروج على هذا الشكل الموسيقي التقليدي الجامد إلى شكل أكثر تحررا واتساعا لرؤى مختلفة عن الرؤية الإحيائية، تنظر إلى الشعر نظرة مختلفة؛ "نظرة تقديس "تأبى أن تسخره" لأغراض الحياة الزائلة، فلا تعلق لعظيم، ولا مجاملة لخطير؛ بل نقد للحياة، أو صياغة فنية لتجربة بشرية يحياها الشاعر إزاء نفسه، أو إزاء مجتمعه، أو آراء الطبيعة التي تحوطه، فضلاً عن تجاربنا في عالم المجهول والحقائق المطلقة، والقوى الغيبية التي تسيطر علينا أو نجاهدها جهادا مريرا"[٥١].

وإذا كانت صياغة الدكتور مندور تعطي الوجدانيين العرب أكثر من حقيقتهم – سواء على مستوى التنظير أو على مستوى الإبداع الشعري - فمما لا شك فيه أن اعتبار الذات منطلقًا أساسيا لهؤلاء الشعراء؛ هو الأمر الذي يميز رؤيتهم عن الرؤية التي كانت قبلهم، والتي كانت تعتبر العالم الخارجي هدفًا أساسيا، دون محاولة الشاعر التعبير عن ذاته[٥٢].

([٥٠]) لا يعني كون هذا الشكل التقليدي أساسيا أنه شكل وحيد؛ فقد ظهرت – من داخله أو خروجا عليه- أشكال أخرى جاورته منذ عصر الخليل نفسه. وقد دارت محاولات خلق الأشكال الجديدة حول اختراع أوزان جديدة كما فعل أبو العتاهية والمولدون، أو حول استغلال الإمكانيات التي يتيحها نظام الخليل نفسه؛ مثل استخدام الأوزان المهملة، أو الإكثار من مجزوءات الأوزان، أو الاستفادة من نظم التقنية التي يمكن أن يتساهل إزاءها العروضيون، بالإضافة إلى استخدام الزحافات والعلل بطرق فنية تخرج بالقصيدة عن إطار الشكل التقليدي ومن داخله.

غير أن هذه المحاولات ظلت فريدة وواهنة التأثير، حتى أحدث الأندلسيون بموشحاتهم خروجا واضحا على الشكل التقليدي أثر تأثيرا كبيرا فيما تلا عصرهم، وحتى العصر الحديث كما سنعرض في هذا البحث.

([٥١]) محمد مندور (دكتور): الشعري المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، سنة ١٩٥٥، ص ٣٢، ٣٣.

([٥٢]) عبد القادر القط (دكتور) "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، سنة ١٩٧٨، صفحات ٦، ٧، ١٥٦، ١٨١، ١٨٢. وليس ثمة مجال هنا للإفاضة في الحديث عن مفهوم الشعر عند الرومانسيين لكثرة ما كتب عنه. راجع مثلاً مقدمة ديوان مطران، جـ١، مطبعة دار الهلال بالقاهرة، سنة ١٩٤٩، ص٢. ومقدمة ديوان المازني، طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة سنة ١٩٦١، ص ١٤، وكتاب المازني أيضا "الشعر غاياته ووسائطه"، مطبعة البوسفور، سنة ١٩١٥، ص ٢٤، ٢٥، بالإضافة إلى كتاب الدكتور القط، والدكتور مندور السابق الإشارة إليهما، وكتاب ماهر حسن فهمي: حركة البعث في الشعر العربي الحديث، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٦١، ص ١٨٥-١٩١، ود. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة سنة ١٩٦٧، ص ٥٧، وغيرها من المراجع.

ومن الطبيعي أن ينظر هؤلاء الشعراء نظرة جديدة إلى أدوات التشكيل الفني في الشعر، ما داموا قد نظروا نظرة جديدة لماهيته ووظيفته. ويتوقع المرء أن تدعو هذه النظرة إلى قدر من التحرر من القيود القديمة، سواء في اللغة أو في الصورة أو في الموسيقى. ويعبر أحمد زكي أبو شادي - الذي يعتبره د. عبد القادر القط واحدا من رواد الاتجاه الوجداني، ورائدا حقيقيا لجماعة أبوللو – عن هذه النظرة إلى الشعر وموسيقاه؛ فيقول: "ليس الشعر هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف العربي القديم؛ وإنما الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة إلى ما خلف مظاهر الحياة؛ لاستكناه أسرارها، وللتعبير عنها، فإذا جاء هذا البيان منظوما فهو شعر منظوم، وإذا جاء منثورا فهو شعر منثور، وجميع الآداب العالمية تعترف بهذين القسمين للشعر، وإن أعطت للشعر المنظم الصدارة لجمعه بين بيان العاطفة وموسيقاها، ومتى آمنا بذلك أصبحت مسألة القافية وتنويع البحور ومزجها أمرا ثانويا؛ لأن الشاعر الناضج الشاعرية، المتمكن من اللغة، الصافي الطبع؛ لا يجوز لنا أن نلقي عليه دروسا في كيفية استعمال القوافي والبحور، فله من طبعه الشعري خير ملهم ودليل، وإن المعاني الشعرية هي التي تبحث عن ثوبها اللفظي وليس الثوب هو الذي ينبغي أن يسيطر عليها. إن الحرية جزء أصيل من الفن؛ بل أساس عظيم له، والتطور الفني للشعر في أمم شتى أظهر لنا أن هذه الحرية المهذبة تعطينا من روائع التعبير الشعري ما لا تظهر به في الشعر المقفى والمقيد ببحر معين، ولا سيما في مجال القصص والتمثيل، وليس التوشيح والنظام المتعدد القوافي من القصيد القديم إلا أمثلة لمحاولة التحرير لدى القدامى من العرب"(٥٣).

فالمنطلق الأساسي الذي ينطلق منه أبو شادي في نظرته الجديدة للشعر هو الحرية؛ فالحرية "جزء أصيل من الفن بل أساس عظيم له"، ومن هذا المنطلق ينادي بإطلاق الحرية للشاعر في استخدام القوافي والبحور، فإن طبعه قادر على إلهامه موضع الصحة والخطأ، وحتى لو لم يستعمل الموسيقى لما خرج شعره عن كونه شعرا؛ فهناك من الشعر المنظوم وغير المنظوم. صحيح أن المنظوم أفضل لأنه يجمع بين "بيان العاطفة وموسيقاها"، ولكن هذا لا يعني إهمال "البيان عن العاطفة"، وإخراجه من مجال الشعر؛ فهو أيضا شعر. ويحاول أبو شادي أن يعضد رأيه هذا بالبعد التراثي في التحرر من الشكل التقليدي، غير أن أبا شادي لم يكن واعيا بالتراث في بداية النص؛ حيث ذكر تعريفًا للشعر أنه الكلام الموزون المقفى، وليس هذا تعريفًا قديما؛ فالنقاد ذوو الرأي كانوا يذكرون أيضا "الدال على معنى"، كما أن بعضهم كان يقدم عنصري الخيال والمعنى على الوزن والقافية. يقول ابن رشيق القيرواني: "وإنما سمي الشاعر شاعرا؛ لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، واستطرف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه آخر؛ كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير"(٥٤)؛ فالوزن ليس بذي قيمة إلا إذا كان مستخدما في شعر لا في مجرد نظم. إن كلام أبي شادي يدل على مدى وعيه بالتراث الذي كان متمردا عليه!

---

(٥٣) أحمد زكي أبو شادي: مقالة بمجلة أبوللو، مجلد ١، عدد يونية، سنة ١٩٣٢، ص ١٢٢٨.

(٥٤) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٢، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، سنة ١٩٥٥، ج١، ص ١١٦.

نلاحظ في كلام أبي شادي أيضا استمرار الثنائية التقليدية: الشكل والمعنى، وبدلاً من الاهتمام بالشكل في حد ذاته وتقديمه على المعنى؛ يفضل أبو شادي المعنى على الشكل، فـ "المعاني الشعرية هي التي تبحث عن ثوبها اللفظي وليس الثوب هو الذي ينبغي أن يسيطر عليها". ورغم ما في هذه المقولة من أهمية تتحدد فـي السعي إلى تطويع الأدوات الفنية كوسائل للتعبير عن معنى بحيث يمكن تجاوز الفهم القديم للموسيقى كزخرفة للمعنى؛ إلا أن الجملة توضح أن العلاقة بين الشكل والمضمون – كما تسمى القضية الآن- ما زالـت غيـر واضحة في ذهن أبي شادي، أو هي على الأقل ليست واضحة على الوجه الصحيح.

ويوضح أبو شادي في النص التالي فهمه لطبيعة الموسيقى الشعرية التي يريدها فيقول: "ينادي المنـادون من أصدقائنا المحافظين وأنصاف المجددين بأن الشعر "موسيقى" قبل كل اعتبار آخر، ونحن لا نفهـم مـن الشعر إلا أنه "شعر" قبل كل اعتبار آخر، وليس معنى هذا أننا نكره اقتران الشعر كفن بفنون أخرى، وفـي مقدمتها الموسيقى، ولكننا نأبى تبعية الشعر لأي فن سواه، وإن رحبنا بمزاملة غيره من الفنون الملائمة لـه. لتأخذ مثلاً قول ابن الرومي وصفًا لهاجرة في صحراء:

وهاجرة بيضـاء يعـدي بياضـها	سوادا كأن الوجه منـه محمـم
أظـل إذا كافحتهـا وكـأنني	بوهاجهـا دون اللثـام ملـثم
بديمومة لا ظل في صحصـحانها	ولا ماء لكن فورها الدهر عـوم
ترى الآل فيها يلطـم الآل مائجـا	وبارحها المسموم للوجـه الطـم

فليس لهذه الأبيات في نظر أنصار التمتع والرخاوة أي جمال موسيقي، وألفاظها ذات قـوة وجفـوة فـي اعتبارهم، ولكننا نعدها جد ملائمة لموضوعها وتحفل بقوتها، ونعتبر موسيقاها طبيعية منسجمة وموضوعها، ومستمدة من صميم معانيه. ويقول المتفلسفون منهم أن الموسيقى الساحرة ضرورية للشعر، "وهم لا يعنـون في الواقع إلا الموسيقى الناعمة"؛ لأنها تخدر أعصاب القارئ أو المستمع أو عقلهما الباطن إلى درجة تجعـل معانيه تتسلل إلى الذهن غير مستأذنة فتبلغ غايتها من النفس وتؤدي رسالتها.

وعندنا أن هذا لا ينطبق عادة إلا على أصحاب العقول البدائية من أشباه العامة، أو علـى أهـل الثقافـة المحدودة، أو على ذوي الأمزجة العصبية الشديدة.

وأما ذو الثقافة الواسعة المتزنون؛ فتكفي لاستهوائهم تلك القوة التصويرية الرائعة في أبيات ابن الرومـي الأربعة.

وبديهي أننا لا ننكر أثر الموسيقى العظيم على النفوس؛ بل لن ننكر أثر جميع الفنون الجميلة، ولا ننكر أن للشعر نبعا من الموسيقى. ولكن ذلك هو الشعر الغنائي الديني والوجداني الأصيل، ولا ينسحب هـذا الحكـم على الشعر العالي الذي يستند إلى ذاتيته قبل أن يستند إلى عون الموسيقى.

ومن ذا الذي ينكر أثر الموسيقى النفساني في رفاهة السلم وفي عنف الحرب، أو ينكر أثرها الشديد في النفوس العصبية، حتى إن القدماء كانوا يستعملونها في تخفيف ألم المصاب ببلوغ العناكب السامة، وما يزال السحرة في إفريقيا وغيرها يعتمدون عليها في تطبيبهم[٥٥].

وحِرصنا على نقل هذا النص الطويل راجع إلى أهميته في تحديد رأي أبي شادي (رائد جماعة أبوللو) في طبيعة الموسيقى التي يتطلبها بديلاً عن الموسيقى القديمة. والحقيقة أن في هذا النص ادعاء واسعا من أبي شادي لا نجد له صدى في شعره، وشعر جماعته؛ فهو حريص على أن يلائم بين موسيقى الشعر ومعناه، منكرا الفهم "الناعم" للموسيقى، الذي يرى فيها مخدرا ومسليا، ولكنه لا يبين لنا كيف تكون الموسيقى ملائمة لمعنى القصيدة، وهو وإن أورد نصا لابن الرومي فإنه يعلق عليه بتعميمات لا تفيد كثيرا إلا في المطلب العام بملاءمة الموسيقى للمعنى.

وأبو شادي كذلك لا ينكر علاقة الشعر بالموسيقى؛ فهي علاقة ضرورية؛ لأن للموسيقى تأثيرها القوي على الأعصاب من ناحية، ولأن الحياة - من ناحية أخرى – "عالم إيقاعي"، فإذا أحس الإنسان بالحاجة إلى العزاء جنح إلى الاندماج في عالم الحياة اندماجا أوفى كأنه يطلب حمايتها. والإيقاع هو الممر الذي يسلكه، أو هو أدنى المسالك الميسورة؛ وهذا ما يفسر النزوع الفطري إلى الجمع بين الروح الشاعرة المتصوفة، والإيقاع"[٥٦].

أبو شادي إذن – من خلال النصين السابقين- لا ينكر أثر الموسيقى على الشعر، صحيح أنه يحاول أن يؤكد قيمة الشعر اللا منظوم، وخاصة في مجال الشعر القصصي، إلا أن الإطار العام لكلامه – الذي يبدأ بالهجوم على الموسيقى وينتهي بتأكيد قيمتها- يعني حرصه على الموسيقى، ولكن الخلاف يقع في فهم الموسيقى؛ فهي لديه ليست الموسيقى الناعمة دائما؛ بل الموسيقى المتلائمة مع المعنى، أو كما يقول السحرتي أحد نقاد أبوللو وشعرائها: "الموسيقى ليست الوزن السليم؛ وإنما الموسيقى الحقة هي موسيقى العواطف والخواطر؛ تلك التي تتواءم مع موضوع الشعر، وتتكيف معه"[٥٧]، أو كما يقول حسين عفيفي الذي اشتهر بخروجه تماما على موسيقى الشعر، إلى الشعر المنثور: "الإيقاع وحده هو السبيل الذي يستمد منه الشاعر معناه"[٥٨].

إن تلاؤم الموسيقى مع المعنى أمر يلح عليه شعراء أبوللو، شرط أن تتوفر الحرية للشاعر في اختيار موسيقاه ما دام يختار معناه، لا يحكمه في ذلك تقاليد قاسية؛ وهذا يعني رفض التقاليد الموسيقية الخليلية التي اعتبروها مجرد غلاف تزييني القصيدة لا علاقة له بمعناها. والحقيقة إن هذا الفهم يدل على مدى فهم شعراء أبوللو للتراث الشعري العربي، الذي تكشف الدراسة المتعمقة فيه عن إمكانيات لا حد لها لتطويع هذا الشكل التقليدي، رغم صلابته وصرامته.

---

(٥٥) مقدمة ديوان "فوق العباب"، مطبعة التعاون بالقاهرة، سنة ١٩٣٥، ص ب- هـ.

(٥٦) أحمد زكي أبو شادي: الينبوع، ط١، ١٩٤٣، المقدمة، ص ل.

(٥٧) المرجع السابق، مقال حسين عفيف بعنوان: أبو شادي الفنان، ص ١٣٧.

(٥٨) مصطفى عبد اللطيف السحرتي: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبعة المقتطف والمقطم بمصر، سنة ١٩٤٨، ص ١٠٩.

وعلى أي حال؛ فإن التمرد على الشكل التقليدي كان قد بدأ قبل شعراء أبوللو، وفي نفس الوقت ظل هذا التمرد نظريا ولم يستطع معظم المتمردين – وخاصة جماعة الديوان- أن يحققوا شكلاً جديدا يتجاوز ما تمردوا عليه، وظلوا واقعين في إطاره ولم يخرجوا إلا في دائرة المتاح تراثيا أيضا.

ويبقى التساؤل المطروح هنا: هل وقف شعراء أبوللو في إبداعهم الشعري عند نفس المستوى الذي وقف عنده سابقوهم، أم تقدموا إلى مستوى أبعد في طريق التحرر من الشكل التقليدي، وصولاً إلى شكل يتجاوب أكثر مع تجارب مختلفة ورؤى مختلفة وواقع مختلف؟

لم يهجر شعراء أبوللو الشكل القديم؛ بل كتبوا فيه النسبة الغالبة من أشعارهم، وقدموا أشكالاً جديدة في القليل من هذه الأشعار.

والجدول رقم (١)(*) يوضح كيفية استخدام أبوللو للشكل التقليدي (الوزن الموحد). ومن هذا الجدول تتبدى عدة حقائق:

أولاً : إن ترتيب الأوزان التي استخدموها حسب أعلى نسبة شيوع هو: الكامل، الخفيف، الرمل، البسيط، الطويل، المتقارب، الوافر، المجتث، السريع، الرجز، المتدارك، المنسرح، ثم الهزج.

ثانيا : إن الترتيب السابق لا يتحقق تماما عند أي من شعراء المجموعة، باعتباره قائما مستوى النسب عند الشعراء جميعا، ولعل أقرب الشعراء إلى هذا الترتيب هو علي محمود طه.

ثالثًا : إننا نستطيع أن نجد تقاربا بين شاعر وآخر من بين شعراء المجموعة من حيث نسب شيوع الأوزان عندهم.

فعند أبي شادي تغلب أوزان الكامل والبسيط ثم الطويل، وعند إبراهيم ناجي تغلب أوزان الكامل والرمل والخفيف، والهمشري تبرز عنده أوزان الرمل والخفيف والطويل. وعند علي محمود طه تبرز أوزان الكامل والخفيف والرمل. أما محمود أبو الوفا فتغلب عنده أوزان الرمل والكامل والخفيف، ويهتم الشرنوبي بأوزان الخفيف والرمل والكامل والبسيط، والصيرفي يهتم بالبسيط والكامل والرمل، والشابي يهتم بالخفيف والكامل والرمل.

وعلى هذا يمكن أن نجد تشابها بين كل من ناجي وعلي محمود طه والشابي والشرنوبي والهمشري (نسبيا)، ثم أبي الوفا، كما يمكن أن نجد تشابها بين أبي شادي وحسن كامل الصيرفي (نسبيا).

وهذه النتائج يمكن أن تعطي دلالات قوية وواضحة إذا قارناها بتاريخ الأوزان العربية والاستخدام التراثي لها؛ بحيث يتبدى لنا أي هذه الأوزان يمكن أن يعد وزنًا تقليدي الاستعمال، وأيها يعتبر حديث الاستعمال، وأيها يمكن أن يعتبر استعماله خاصا بشعراء أبوللو.

ويقدم الجدول رقم ٢ رصدا إحصائيا لتطور استخدام الأوزان في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث[٥٩]. ومنه تتضح عدة حقائق:

(*) راجع هذا الجدول والجداول الأخرى في الملحق.

١- أن مجموعة من الأوزان ظلت تحتل المراتب الأولى من حيث نسبة الشيوع منذ العصر الجاهلي، وحتى النصف الأول من القرن الثالث الهجري؛ وهي أوزان الطويل والبسيط والوافر والكامل، مع خلاف في الترتيب فيما بينها؛ فالطويل مثلاً ظل يحتل المرتبة الأولى بنسبة شيوع كبيرة حتى القرن الثاني الهجري، ثم انتزعها منه الكامل بفارق ضئيل في القرن الثالث، ثم واصل الكامل هذه الأولوية حتى جماعة أبوللو، مرورا بالإحيائيين. أما البسيط فقد شغل المرتبة الثانية في العصر الجاهلي، والرابعة في القرن الأول، والثالثة في القرن الثاني والثالث، وعند الإحيائيين أيضا، أما الوافر فقد كان يحتل المرتبة الثالثة في العصر الجاهلي والقرن الأول، ولكنه تراجع عنها إلى المرتبة السابعة في القرن الثاني، ثم تقدم إلى الخامسة في القرن الثالث وعند الإحيائيين، ولكنه عاد إلى السابعة ثانيا عند جماعة أبوللو.

٢- إن مجموعة أخرى من الأوزان ظلت مجهولة أو شبه مجهولة حتى الإحيائيين، ثم أخذت ترتفع أسهمها عند جماعة أبوللو؛ وهي المجتث والمتدارك.

٣- إن بعض الأوزان مثل السريع والمديد والمنسرح والرجز والهزج والمقتضب؛ ظلت محتفظة بمرتبة واحدة تقريبا، أو على الأكثر قليلة النتوءات خلال تاريخ الشعر العربي كله.

٤- إن وزني الخفيف والمتقارب قد تطورا تطورا كبيرا منذ العصر الجاهلي وحتى جماعة أبوللو؛ فالخفيف مثلاً بدأ وزنًا مجهولا[٦٠]، ثم أخذت نسبته في الارتفاع عبر القرون بالتدريج حتى وصل إلى المرتبة الرابعة عند الإحيائيين، ثم الثانية عند جماعة أبوللو.

أما المتقارب؛ فقد بدأ وزنًا هاما في العصر الجاهلي، ولكن الإهمال أصابه حتى العصر الحديث؛ حيث عاد إلى نسبة قريبة من نسبته الأولى عند جماعة أبوللو.

٥- إن وزن الرمل قد بدأ وزنًا مهما، ثم تأرجح بعد ذلك في النسبة والترتيب حتى عاد عند جماعة أبوللو أقوى مما كان ليحتل المرتبة الثالثة.

والخلاصة أن مجموعة من الأوزان يمكن اعتبارها تقليدية الشيوع؛ وهي: الطويل، والبسيط، والكامل، والوافر. وأن مجموعة أخرى يمكن اعتبارها أبوللوية الاستعمال؛ وهي حسب اتساع الفارق بين نسبتها عندهم وعند من سبقهم مباشرة: المجتث، المتدارك، المتقارب، ثم الرمل والخفيف.

---

(٥٩) يعتبر هذا الجدول صحيحا إلى حد كبير فيما يختص بالمصادر التي أُحصيت، وهي مصادر قليلة إذا قورنت بما لم يصلنا من الشعر العربي القديم، وحتى بعض المصادر المتاحة لم تحص كاملة كما حدث في إحصاء د. إبراهيم أنيس لجزء من ديوان البارودي. ومع ذلك فليس أمامنا إلا الاعتماد على هذه الإحصاءات، فهي على أي حال تعد مؤشرا دالا على الحقيقة، بالإضافة إلى أنه لا يوجد غيرها.

(٦٠) يرى د. المجذوب (المرشد، ص ١٩٢)، ود. إبراهيم أنيس: ("موسيقى الشعر، ص ٧٨") أن الخفيف كان وزنًا متقدم الرتبة في العصرين الجاهلي والإسلامي، وهو رأي يعتمد على الظن الذي لا يلبث أن يتغير، كما نجد مثلاً في حكمهما على المتقارب؛ إذ يراه المجذوب (ص ٣١٢، ٣١٣) نادرا، ويراه أنيس (ص ٨٩) واقعا بين بحور المرتبة الثالثة في الشيوع. هذا التناقض وأمثاله يميل بنا إلى تصديق النتيجة الإحصائية المشار إليها أعلى.

وبناء على هذه النتائج يمكن تحديد موقع كل شاعر من الشعراء الثمانية السابقة مـن التقليـد أو التجديـد حسب مجموعة الأوزان البارزة عند كل منهم كما سبق بيانها، مقارنة بتاريخ الأوزان العربية.

يتضح أن ترتيبهم حسب أكثرهم تقليدية: أبو شادي، الصيرفي، علي محمود طه، إبراهيم ناجي، الشـابي، أبو الوفا، الشرنوبي، ثم الهمشري؛ فأكثرهم تقليدية إذن حسب هذه النتيجة هو أبو شادي، وأقربهم إلى التجديد هو الهمشري.

وقد تكون هذه النتائج نسبية الصحة، أو خاطئة، باعتبار أنها تعتمد على عنصر وحيد هو الوزن المجرد، وهو كما سبق عنصر ليس له تأثير كبير إذا قورن بالإيقاع، الذي يستحيل دراسته في كل هـذا العـدد مـن القصائد.

غير أننا أخذنا الوزن باعتباره عنصرا موحدا – إلى حد كبير- بين الإيقاعات المختلفة للقصائد، ووثقنـا بهذه النتائج، خاصة وأنها تتفق مع النظرة الشاملة التي تنظر إلى جماع العناصر الفنية في قصـائد هـؤلاء الشعراء؛ كما سنرى فيما بعد. صحيح أن الوزن هيكل نمطي مجرد لا يتحقق كاملاً في كل القصائد المنظومة عليه، ويختلف إيقاع كل قصيدة عن إيقاع الأخرى كثيرا، ولكن هذا لا يعني فقدان بعض العناصـر الثابتـة المتمثلة في هذا الهيكل النمطي.

من الإحصاءات السابقة استطعنا أن نحدد موقع كل من شعراء أبوللو – في تعامله مع الشكل التقليـدي - من التقليدية أو التجديد. ولكن هل يمكن أن يفيدنا هذا الإحصاء بنتائج أكثر من ذلـك، إذا صـح أن لشـيوع أوزان معينة - باعتبارها أنماطًا إيقاعية – دلالة؛ فإن هذه النتائج يمكن أن تقدم لنا دلالات أكثر على موقـف هؤلاء الشعراء. ولكي يمكننا استخراج مثل هذه الدلالات ينبغي علينا أن نسعى إلى تحليل البنـى الإيقاعيـة للأوزان التي سبق أن تبينا أنها غلبت على استخدام شعراء أبوللو. هذه البنـى الإيقاعيـة ينبغـي أن تهـتم بعنصري الثبات والتغير في إيقاع كل وزن، وأن توضح العناصر الثابتة والعناصر التـي يمكـن أن تتـيح التغيير في كل وزن. سنحاول أن نفعل ذلك مستفيدين قدر الإمكان من كل جهد قدم في هذا المجال، ابتداء من بعض اللمحات الذكية التي توفرت في تراثنا العروضي والنقدي، وحتى أحدث الدراسات التـي أتيحـت لنـا فرصة الاستفادة منها.

٢/١ يحدد العروضيون الوحدات الأساسية للوزن بالتفعيلات. والوحدات الأساسية لكل تفعيلـة يمكـن أن تكون سببا خفيفًا (حركة + سكون)، أو سببا ثقيلاً (حركتان متتاليتان)، أو وتدا مجموعا (حركتان متتاليتان + سكون)، أو وتدا مفروقًا (حركة فسكون فحركة)، أو فاصلة صغرى (ثلاثة متحركات فساكن)، ثـم فاصـلة كبرى (أربعة متحركات فساكن).

ولما كانت الفاصلتان (الصغرى والكبرى) يمكن أن تنحلا إلى أسباب وأوتاد؛ فإن الأسباب والأوتاد هـي الوحدات الأساسية حقا للتفعيلات.

وبين السبب والوتد نلمح مفاضلة عند بعض النقاد في سياق تحديد علة تسمية كل منهما. يقول ابـن عبـد ربه: "وإنما قيل للسبب سبب؛ لأنه يضطرب، فيثبت مرة ويسقط أخرى؛ وإنما قيل للوتد وتد لأنه يثبـت فـلا يزول"[٦١].

ويقول حازم: "لما كانت الأوتاد منها ما ثباته ضروري في إمساك الخباء وتحصينه، ومنها ما فـي ثباتـه تحصين ما، وقد تحتمل إزالته؛ جعل الخليل الضروريات من السواكن أوتادا، وجعل غير الضرورية أسبابا.

والحسن أن يقال إن هذه وتلك أوتاد، لكن ثبات أحدها ضروري في حفظ بنية البيت؛ فهو بمنزلـة الوتـد الذي لا بد منه في الخباء، وثبات الأخرى ليس ضروريا في حفظ بنية البيت، لكن يستعمل البيت به وبدونه؛ فهي بمنزلة الأوتاد التي تستعمل في إمساك البيوت وقد يستغنى عنها"[٦٢] والمفاضلة – كما هـو واضـح - تعطي للوتد أهمية على السبب، ويبدو هذا التفضيل أكثر وضوحا إذا تذكرنا حرص العروضـيين علـى أن يخصوا الأسباب بالزحافات ويمنعوها عن الأوتاد إلا في بعض الأحوال[٦٣].

فإذا بحثنا في الدراسات الحديثة عن صدى هذه الأهمية للوتد؛ وجدنا صدى قويا يقوم على عدة أسـباب. فمن الناحية الكمية يزيد الوتد عن السبب باعتباره يزيد عنه حرفًا، أو بمعنى آخر مقطعا قصيرا. ومن الناحية الكيفية ينظر إلى الوتد باعتباره زمنًا موسيقيا- أقوى من السبب[٦٤]، وبالتالي أشد وأثبـت، ويبـدو أن هـذه النظرة قائمة على الرأي القائل بأن الوتد هو حامل النبر في تفعيلة البيت العربي[٦٥].

---

(٦١) ابن عبد ربه: العقد الفريد: تحقيق محمد سعيد العريان، مطبعة الاستقامة، القاهرة سنة ١٩٥٣، جـ٦، ص ٢٣٤-٢٣٥.

(٦٢) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص ٢٥٢.

(٦٣) المعروف أن الزحافات تختص بالأسباب. يقول ابن عبد ربه: "لا يدخل الزحاف في شيء من الأوتاد؛ وإنما يدخل في الأسباب خاصة" (العقد الفريد ٢٣٥/٦)، أما العلل فيجوز أن تدخل في الأوتاد كما يحدث في علل الترفيل (زيادة سبب خفيف علـى مـا آخـره وتـد مجموع)، والتذييل (زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع) والقطع (حذف آخر الوتد المجموع مع إسكان مـا قبلـه) والبتـر (حذف الوتد المجموع) والصلم (حذف الوتد المفروق)... إلخ. وثمة شذوذ في اختصاص الزحاف بالأسباب؛ إذ يمكن أن يدخل الأوتاد كما في قول الدمنهوري. الوتد المجموع إذا كان آخر جزء جاز طيه كالبسيط والرجز، أو خزله كالكامل، أو خبنه كالرمل والخبـب، (الحاشية، ص ٩٦)، راجع عوني عبد الرءوف، ص ٨٠ - ٨٣.

(٦٤) راجع: ستانسيلاس جويار: نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة المنجي الكعبي، مخطوط، ص ٤٧.

(٦٥) أبو ديب: في البنية الإيقاعية، ص ٧٤، محمد مندور: في الميزان الجديد، ص ٢٤٠، وراجـع أيضـا: د. عـوني عبـد الرءوف: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، ص ١٤١، وفايل في:
Ency. Of Islam New edition ١-٦٧٤.

إذا صح اجتماع هذه الخصائص في الوتد؛ يكون طبيعيا أن يحدد موقعه في التفعيلة طبيعـة إيقـاع هـذه التفعيلة، وبالتالي الوزن الذي تدخل في تركيبه، وتُحدد طبيعة الإيقاع هذه على أساس نوع الوتد أولاً، ثم على أساس موقعه من التفعيلة ثانيا؛ فالوتد المجموع الذي يتكون من مقطع قصير، يعقبه مقطع طويل منبور يعقبه مقطع قصير، ويصبح توالي الأوتاد المجموعة سببا لصعود الإيقاع؛ لأنه يكون صاعدا عندما يبدأ من الـنغم الأدنى متصاعدا حتى النغم الأعلى"[٦٦]، ولنفس السبب يصبح توالي الأوتاد المفروقة سببا لهبـوط الإيقـاع؛ لأننا نبدأ بالنغم الأعلى "المنبور"، ثم نعود إلى النغم الأدنى "غير المنبور"[٦٧].

فنوع الوتد إذن يحدد طبيعة إيقاع التفعيلة والوزن، إما صعودا أو هبوطًا، وبعد ذلك يحدد موضـع الوتـد درجة طبيعة الإيقاع. وعلى هذا الأساس ينبغي أن تكون التفعيلات التي تنتهي بوتـد مجمـوع هـي أعلـى التفعيلات في صعود الإيقاع؛ مثل "متفاعلن، مستفعلن، فاعلن"، وأن تليها التفعيلات التـي يتوسـطها الوتـد المجموع مثل "فاعلاتن"، وأخيرا تأتي التفعيلات التي تبدأ بالوتد المجموع؛ مثل "فعولن، مفاعيلن، مفـاعلتن"، غير أننا نجد من يصنف بطريقة أخرى؛ فيعتبر المجموعة الثالثة هي أعلى التفعيلات صعودا، والمجموعـة الأولى أقلها صعودا[٦٨]. وهذا لا يتفق وحقيقة مفهوم الصعود وطبيعة النبر في الوتد المجموع؛ إذ يأتي فـي نهايته. أما الوتد المفروق - حيثما كان موقعه - فيسبب هبوط إيقاع التفعيلة، وعلى هذا الأسـاس يمكـن أن نقسم أوزان الشعر العربي الستة عشر إلى مجموعات أربعة؛ ثلاثة منها صاعدة الإيقاع. أعلاهـا – حسـب تعديلنا في التحليل السابق- هي الكامل والرجز والبسيط والمتدارك، يليها الطويل والوافر والهزج والمتقارب، ثم يأتي المديد والرمل ليمثلا أدنى درجات الصعود في الإيقاع، أمـا أوزان السـريع والمنسـرح والخفيـف والمضارع والمقتضب والمجتث؛ فتمثل أوزان الإيقاع الهابط أو النازل.

١/٢/١ توصلنا عبر هذه النظرية، إلى تحديد خصيصة إيقاعية للأوزان، خاصة بالشق التنغيمي لها. وتبدو أهمية هذه النظرية أيضا في أننا نستطيع أن نخلص منها إلى نتيجة أخرى؛ إذ يبدو أن صفة صعود الإيقـاع يمكن أن ترتبط بوضوحه في السمع وتميزه، بينما يمكن أن ترتبط صفة الهبوط أو النزول بصفة الاخـتلاط وعدم الوضوح، ونستطيع أن نجرب وقع الأوزان الصاعدة والأوزان الهابطة على آذاننا، من قـراءة عاليـة الصوت لتفعيلات كل منها. سندرك أن الأوزان الصاعدة الإيقاع تتميز بقدر من الوضوح السـمعي؛ بحيـث يسهل التقاطها أكثر من الأوزان النازلة الإيقاع.

---

(٦٦) راجع حول الصعود والهبوط في الموسيقى: أدولف دانها وزير: نظرية الموسيقى، ترجمة محمد رشـاد بـدران، طبعـة خاصة لوزارة التربية والتعليم، القاهرة (١٩٧، ص ٥٢).

(٦٧)The Encyclopedia of Islam, New edition, Leiden: E. Brill, London: Lazac and Co. ١٩٦٦, p. ٦٧٥.

(٦٨) الطاهر الهمامي: كيف نعتبر الشابي مجددا، الدار التونسية للنشر، سنة ١٩٧٦، ص ٤٨، ٥٢.

أما فيما يتعلق بالشق الزمني للإيقاع؛ وهو ما يسمى بالبطء أو السرعة tempo [٦٩]؛ فسيكون علينا أن نرتد إلى "السبب"؛ حيث إنه يشترك مع الوتد في البناء الزمني للتفعيلة والبيت. بمعنى آخر فإن السبب والوتد إذا رددناها إلى تركيبهما المقطعي؛ أصبح من الممكن قياس tempo لكل وزن. ولكي نحقق ذلك علينا أن نقوم بمجموعة من الخطوات:

أولاً : تحديد درجة سرعة "تمبو" فرضية للمقاطع:

- المقطع القصير: من حيث إنه يأخذ فترة زمنية أقل، ويعتبر أسرع من غيره.
- المقطع المتوسط: من حيث إنه يأخذ فترة زمنية أكبر من السابقة، وأقل من المقطع الطويل. إذن فسرعته تعلو الطويل وتلي القصير.
- المقطع الطويل: من حيث إنه أطول المقاطع الثلاثة، وبالتالي يأخذ فترة زمنية أطول من السابقين؛ فهو أقل سرعة منهما.

ثانيا : إيجاد قيمة تمبو للتفعيلة: تقسم التفعيلة إلى وحداتها (أي مقاطعها)، ثم يعطى كل مقطع الدرجة السابق تحديدها له (يعطي الباحث المقطع القصير رقم ٢، والمتوسط رقم ١، والطويل رقم ٢/١[٧٠]. وتُجمع درجات المقاطع المكونة للتفعيلة، وتُقسم على عدد هذه المقاطع؛ فيكون الناتج متوسطًا رمزيا لسرعة إيقاع التفعيلة.

ثالثًا : إيجاد قيمة تمبو للبحر باعتباره مقطوعة: تحسب درجات فرضية لسرعة كل تفعيلة في البحر، ثم تُجمع وتقسم على عدد هذه التفعيلات المكونة للبحر[٧١].

وبهذه الطريقة يمكن الحصول على سرعة فرضية لكل وزن من الأوزان الستة عشر؛ فالرمل مثلاً يتكون من تكرار التفعيلة "فاعلاتن" ست مرات.

فتكون درجة سرعته الفرضية	**٦×٥ / ٦×٤**	**=**	**٣٠ / ٢٤**	**=**	**١ / ٦**	**بناء على هذا التحليل**

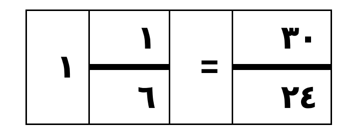
فاعلاتن	**فاعلاتن**	**فاعلاتن**	**فاعلاتن**	**فاعلاتن**	**فاعلاتن**
ب- ب ب	**ب- ب ب**	**ب- ب ب**	**ب- ب ب**	**ب- ب ب**	**ب- ب ب**
١١٢١	**١١٢١**	**١١٢١**	**١١٢١**	**١١٢١**	**١١٢١**

---

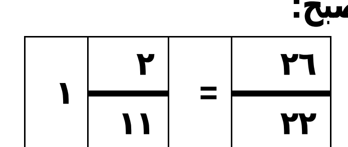
(٦٩) حول أهمية tampo في إيقاع الشعر، راجع .Ency. Britannica, p. ٢٣

(٧٠) حول المدى الزمني للمقاطع، راجع المرجع السابق، نفس الصفحة، وإبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ١٠٧، وجويار: نظرية جديدة، ص ١٦١، والنويهى، الشعر الجاهلي، ص ٥٣.

(٧١) قام بهذه المحاولة عبد السلام الشيخ في "الإيقاع الشخصي والإيقاع في الشعر المفضل"، رسالة ماجستير، قسم الدراسات النفسية بجامعة القاهرة، ص ٢٠٦-٢٠٩، وقد أخذنا المحاولة النظرية للباحث واتجهنا بها في غير الحدود التي رسمها، والتي يشوبها كثير من القصور.



ولكن لما كان الرمل لا يتحقق بهذا الشكل تماما، وإنما بحذف السبب الخفيف الأخيـر فـي العـروض والضرب؛ فإن نسبة سرعته ستتغير لتصبح:



على هذا الأساس ستحسب نسبة السرعة الفرضية لكل وزن، حسب أكثر الأشكال تحققًا فـي الجـدول الآتي:

الوزن	نسبة سرعته الفرضية	ترتيبه	الوزن	نسبة سرعته الفرضية	ترتيبه
الكامل	١,٦	الأول	السريع	١,٢٧	الخامس
الوافر	١,٥٤	الثاني	المنسرح	١,٢٥	السادس
المتدارك	١,٣٣	الثالث	الهزج	١,٢٥	السادس
المتقارب	١,٣٣	الثالث	الرجز	١,٢٥	السادس
الطويل	١,٢٩	الرابع	الخفيف	١,٢٥	السادس
المديد	١,٢٩	الرابع	المجتث	١,٢٥	السادس
البسيط	١,٢٩	الرابع	الرمل	١,١٨	السابع

٣/٢/١ بناء على ما سبق يكون قد تحدد لنا منهج في إدراك الخصائص الثابتة للـوزن بشـقيه الزمنـي والنغمي. الأول بتحديد سرعة لكل وزن، والثاني باستنتاج صفة للوزن بناء على عناصر تجتمع في الوتـد؛ مثل النبر والشدة، وبذلك نكون قد استكملنا بحث العناصر المختلفة للوزن؛ باعتباره بناء صوتيا، ولكن هـذه الصفات التي تحددت لكل وزن ليست في النهاية إلا صفات ثابتة ونمطية، باعتبارها خاصة بالوزن الـذي لا يتحقق تحققًا كاملاً. ومن هنا نريد القول بأننا قد قدمنا العناصر الثابتة في الأوزان، وبعد ذلك يمكن حسـاب الإمكانيات التي تحقق التغير أو التوزيع أو التنويع والخروج عن هذا الثبات. وكما سبق في المقدمـة تتمثـل هذه الإمكانيات في ثلاثة عوامل: الزحافات، الصوائت، ثم الصوامت.

أما الصوامت والصوائت فلا يمكن إدخالها في الاعتبار إلا حين دراسة نص معين، أما الزحاف فيمكن أن نرى ما أتاحه العروضيون لكل وزن من زحافات وعلل، مع التأكيد على أن النص يمكن أيضا أن يكشف عن استعمالات مختلفة للزحافات، لم يبحها العروضيون. ونحن في النهاية إنما نقدم منهجا فـي تحليـل قصـيدة الشعر تحليلاً إيقاعيا.

٣/١ نعود الآن إلى محاولة تحليل الأوزان الخمسة البارزة الشيوع عند شعراء أبوللو، بناء على الأسـس السابقة.

أولاً : الرمل: ربما كان توالي تفعيلات الرمل ست مرات على التوالي مكونًا أحد الأوزان البسيطة (غير المركبة) هو السبب في تسمية العروضيين لهذا الوزن بالرمل؛ فالرمل – لغة - هو الإسراع(٧٢).

غير أن هذا التفسير ليس صحيحا؛ لأن الرمل أبطأ الأوزان قاطبة، وبخاصة بعد حذف سبب التفعيلة الأخيرة، وربما كان تفسير التبريزي للتسمية أقرب إلى الصحة؛ فهو يقول: "سمي رملاً؛ لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فيسمى بذلك، وقيل سمي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج. يقال رمل الحصير إذا نسجه(٧٣)، والرمل نتيجة لغلبة مقاطعه الطويلة على القصيرة (٦:١٦) وزن بطيء الإيقاع، وهو نتيجة لوقوع الوتد المجموع في وسط التفعيلة صاعد الإيقاع في الدرجة السفلى(•). وهو نتيجة لعلة الحذف التي تصيب عروضه وضربه؛ ينتهي بوتد مجموع مما يزيد صعود إيقاعه، ويجعله حاد الوقفات في النهاية، ويمنع تدفقه الذي كان له قبل وقوع علة الحذف.

وإذا كان وقوع علة الحذف في عروض الرمل وضربه يؤدي إلى زيادة البطء وحدة الوقف في النهاية؛ فإن الزحافات التي أجازها العروضيون تؤدي إلى التقليل من هذا البطء، أو بمعنى آخر زيادة سرعته نظريا على الأقل؛ فزحافات الخبن والكف والشكل تؤدي بفاعلاتن إلى أن تكون: فعلاتن، فاعلات، فعلات على الترتيب، وهي تؤدي إلى حذف الساكن كما هو واضح لا تسكين المتحرك، وهي بالتالي تزيد عدد الحروف المتحركة على حساب الحروف الساكنة؛ الأمر الذي يزيد من سرعة الوزن باعتبار المتحركات أسرع من السواكن كما سبق في المقدمة. ويبدو أن الزحاف "يطلق لغة على الإسراع". وسمي بذلك لأنه إذا دخل الكلمة أضعفها وأسرع النطق بها بسبب نقص حروفها أو حركتها(٧٤). غير أننا لا نستطيع أن نوافق على هذه المقولة في كل الحالات؛ ذلك أن الزحافات يمكن أن تؤدي عكس وظيفة الإسراع؛ فتؤدي إلى البطء وذلك في حالة تسكينها للمتحركات، فهي إذ ذاك تزيد عدد الحروف الساكنة على حساب الحروف المتحركة فتبطئ الإيقاع، ويزيد هذا البطء إذا كانت هذه الحروف الساكنة صوائت. وإذا كان هدف العروضيين من الزحافات التي أباحوها في الرمل هو إسراعه؛ فإن هذا الإسراع ينبغي ألا يزيد بحيث يخرج الوزن عن صفته البطيئة، ويتضح هذا من الصفات التي حددوا بها هذه الزحافات الثلاثة: "الخبن بحسن، والكف بصلوح، والشكل بقبح"(٧٥)؛ وذلك لأن المحذوف بسبب الخبن والكف ليس إلا حرفًا واحدا، أما الشكل فإنه يؤدي إلى حذف

---

(٧٢) الدمنهوري: الحاشية، ص ٥٣.

(٧٣) الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد ا ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، سنة ١٩٦٩، ص ٨٣.

(•) ليس ثمة تعارض بين بطء الإيقاع وصعوده، بل العكس يمكن أن يكون الصعود باعتباره ناتجا عن كثرة الأوتاد، حاملة النبر، مؤديا إلى بطء الإيقاع، ولكن ليس من الضروري أن يتلازما دائما.

(٧٤) الحاشية، ص ٥٥.

(٧٥) نفس المرجع، ص ٢٥، ٢٦.

حرفين (الثاني والسابع) معا؛ ولذلك فهو عندهم قبيح. يؤكد هذا الحرص على بطء الرمل شـرطهم المسـمى بالمعاقبة[٧٦]، الذي يشترط ألا تزاحف تفعيلتان متواليتان في وزن الرمل.

والخلاصة أن وزن الرمل وزن صاعد الإيقاع، ولكن في الدرجة السفلى، ووزن بطيء، غير أن الزحافات تتيح له إمكانية السرعة ولكن في حدود، وهو بالإضافة إلى ذلك وزن حاد النهايات غير مسترسل أو متدفق[٧٧].

ثانيا : الخفيف: قال الخليل: "سمي خفيفًا لأنه أخف السباعيين؛ أي لتوالي لفظ سبب خفيف عقب سـببين خفيفين، والأسباب أخف من الأوتاد[٧٨]. وقال التبريزي سمي خفيفًا لأن الوتـد المفـروق اتصـلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت، وقيل سمي خفيفًا لخفته في التذوق والتقطيع؛ لأنه يـوالي فيه لفظ ثلاثة أسباب أخف من الأوتاد"[٧٩].

ومن النصين يبدو الاهتمام جليا بما يحدثه الوتد المفروق في إيقاع الخفيف، فساكن الوتد المفـروق الـذي بين متحركين يكسر تصاعد إيقاع الوتد نفسه إذا قورن بالوتد المجموع، كما أنه يكسر تصاعد إيقاع التفعيلـة وبالتالي الوزن. والعروضيون يركزون على أن الوتد المفروق يزيد في توالي السببين الخفيفين وتـدا خفيفًـا ثالثا. ثم يصفون الوزن بناء على هذه الخاصية بالخفة، وهو مصطلح لا نفهم منه إلا أنه يقابل هبوط الإيقاع؛ بسبب انكسار صعوده لوقوع ساكن الوتد المفروق بين المتحركين، أما أن يكون المقصود بالخفة مـا يشـبه السرعة؛ فهذا ما لا يطابق حقيقة الوزن، فهو من الناحية الكمية يظل بنفس الكمية التي يتمتـع بهـا أي وزن يتكون من التفعيلتين فاعلاتن أو مستفعلن. كل الفارق أن مستفعلن ذات الوتد المجموع يكون آخرها سـاكنًا، بينما في مستفعلن ذات الوتد المفروق يتراجع هذا الساكن الأخير حرفًا واحدا؛ إذ يحل محل المتحرك الـذي قبله، ويحل هذا المتحرك الذي قبله مكانه، ويصبح الوزن: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن = فـاعلاتن مسـتفعلن فاعلاتن، وكميا لا خلاف بينهما: الخلاف بينهما في الترتيب الذي يؤدي إلى خلاف تنغيمي؛ إذ يسبب كسـر الوتد المجموع هبوط الإيقاع في التفعيلة، وبالتالي في الوزن كله. وإذا كان الخفيف وزنًـا بطيئًـا إذ يحتـل المرتبة السادسة بنسبة سرعة فرضية ١,٢٥؛ فإن الزحافات التي تصيبه هي التي تصـيب الرمـل: "الخـبن بحسن والكف بصلوح والشكل بقبح"[٨٠]، كما أنها تقوم بنفس الدور الذي تقوم به في الرمـل أيضـا، بـدليل

(٧٦) "المعاقبة تجاور سببين خفيفين خلوا أو أحدهما من الزحاف؛ بحيث لا يحذف ساكناهما معا، أو حذف أحدهما وسلم الآخر، فلابد من سلامتهما معا من الحذف، أو سلامة أحدهما وزحاف الآخر. وتكون أي المعاقبة في جزء واحد كمفاعيلن، أو في جزأين كفاعلاتن فاعلن، ثم إنها تحل في تسعة أبحر المجتث والرمل والمديد والهزج والخفيف والكامل والوافر والمنسـرح والطويل الحاشية، ص ٣٩. وانظر العقد الفريد ٦/ ٣٣٨.

(٧٧) الطريف أن التقليديين يصفون الرمل بأنه لين ومتكثر، وأحيانا متخنث وملنخولي. راجع حـازم، ص ٢٦٨، والمجـذوب، ص ١٢٥، وعلي عشري زايد: موسيقى الشعر الحر، رسالة ماجستير مخطوطة، سنة ١٩٦٨، ص ٢٢٢.

(٧٨) حاشية الدمنهوري، ص ٥٩.

(٧٩) الكافي في العروض والقوافي، ص ١٠٩.

(٨٠) الحاشية، ص ٥٩-٦١.

اشتراط المعاقبة هنا أيضا. فإذا كانت الزحافات تزيد من سرعة الخفيف زيادة بسيطة؛ فإن من العلل ما يساعدها في هذه الوظيفة مثل علة التشعيث التي تجعل العروض والضرب "فاعلاتن": "مفعولن"، وهذه تتكون من ثلاثة أسباب خفيفة وليس فيها وتد مجموع أو مفروق؛ وهو أمر يزيد السرعة والتدفق، ونفس السرعة والتدفق والتواصل تتحققان للخفيف؛ لأن علة الحذف نادرا ما تصيبه، غير أن هناك علة القصر التي تحول العروض والضرب إلى "فاعلان"؛ حيث تنتهي بساكنين، وهو أمر نادرا ما يحدث في الشعر العربي، وإذا حدث أوقف الحركة تماما؛ وهذا ما يمكن أن يسمى بالقرار.

والخلاصة أن الخفيف وزن هابط الإيقاع بسبب الوتد المفروق، وبطيء، تحاول بعض الزحافات والعلل أن تتيح له إمكانية الإسراع، ويحاول بعضها الآخر زيادة بطئه، والعلل التي تصيبه تحقق له أيضا قدرا من التواصل والاسترسال، سواء بين الشطرين، أو بين الأبيات؛ حيث لا وقفات حادة في العروض والضرب[^81]، بالإضافة إلى تنوع إيقاعه: فاعلاتن ومستفعلن.

ثالثًا: المجتث: يفترض الخليل بن أحمد أن المجتث يتكون من التفعيلات مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن، تتكرر مرتين في البيت. ولما كان هذا الفرض المثالي لم يتحقق أبدا؛ فقد أوجب العروضيون جزء هذا البحر حتى صار مستفعلن فاعلاتن مرتين، وبذلك أصبح قريبا من وزن الخفيف، مع تقديم مستفعلن على فاعلاتن، حتى قيل إنه مقتطع منه[^82]، وهذا التقارب بين الوزنين نجده في نسبة سرعته الفرضية (١,٢٥)، وفي هبوط إيقاعه بسبب الوتد المفروق، وإن كان تقدم التفعيلة حاملة الوتد المفروق - حيث تبدأ بها الشطرة، وتنتهي بتفعيلة صاعدة الإيقاع - يجعل إيقاعه أقل هبوطًا من الخفيف، كذلك نجد التقارب بين المجتث والخفيف في الزحافات التي تصيبه "يدخل حشو هذا البحر من الزحاف ما يدخل حشو الخفيف"[^83]، وأيضا في التنوع بين تفعيلتي مستفعلن فاعلاتن، غير أنه من الطبيعي أن يكون لاستعمال المجتث مجزوءا نوع من التمييز عن الخفيف؛ ذلك لأنه يبدأ بإيقاع هابط، ثم يتصاعد، ثم يهبط (مع الشطرة الثانية)، ثم يعود للتصاعد، هكذا على التواصل، ودون الحاجة إلى البدء بالصعود ثم الهبوط ثم النهاية بالصعود كما يحدث في الخفيف. هذه الخاصية في المجتث جعلت آراء القدماء فيه تتناقض؛ فبينما يعتبره ابن عبد ربه أحلى البحور؛ يصفه حازم بأن "الحلاوة فيه قليلة "على طيش فيه"[^84].

[^81]: (٨١) تفسر هذه الخاصية ظاهرة التدوير، التي تتحقق في كثير جدا من خفيفية شعراء أبوللو.
[^82]: (٨٢) راجع الحاشية، ص ٦٢.
[^83]: (٨٣) راجع الحاشية، ص ٦٢، وابن رشيق: العمدة، ١٣٦/١.
[^84]: (٨٤) العقد الفريد: ٢٨٤/٦، والمنهاج، ص ٢٦٨.

رابعا : المتقارب: سمي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض؛ لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحـد فتتقارب الأوتاد"[85]، وقيل لتقارب أجزائه؛ أي تماثلها وعدم الطول والبعد فيها؛ لأنها كلها خماسية، ولم تطل ولم تتباعد بكثرة الحروف[86]؛ فهو يتكون من تكرار التفعيلة "فعولن" ثماني مـرات فـي البيت، ولهذا يوصف أحيانًا بأنه من الأوزان الساذجة لتكرره[87] على وتيرة واحـدة، والمتقـارب وزن سريع؛ إذ يعتبر ثالث وزن من حيث السرعة، كما أن ثمة تعادلاً في النسبة بين أوتاده وأسبابه (٨:٨).

وهو بالإضافة إلى ذلك وزن صاعد الإيقاع في الدرجة الوسطى. والزحافات التي تصيب حشو المتقـارب لا تساعد على الإبطاء من سرعته؛ لأن ما يصيبه هو زحاف القبض، و"حذف الخامس الساكن"، الذي يقلـل من نسبة السواكن إلى المتحركات. غير أن العلل التي تصيب الأعاريض والأضرب تكفل قدرا مـن إيقـاف تدفقه وجريانه؛ ذلك أنه يدخله في العروض الحذف، وإن كان زحافًا جاريا مجرى العلة، كما يدخل ضـربه القصر والحذف والبتر[88]؛ فيصبح الضرب "فعول، فعو، فع"، وهي كلها نهايات تحقق للوزن انضباطًا وتقلل من جريانه وتدفقه وتواصله.

خامسا : المتدارك: يلحق المتدارك – فيما يرى العروضيون- بالمتقارب، مع تقديم الأسباب على الأوتـاد، وهذا واحد من أسباب تسميتهم له بالمتدارك كما يقول الدمنهوري: "سمي بذلك لأنـه تـدارك بـه الأخفش النحوي على الخليل؛ حيث تركه ولم يذكره من جملة البحور، وبكسر "الراء"؛ لأنه تـدارك المتقارب؛ أي التحق به لأنه خرج منه بتقديم السبب على الوتد، وعدم ذكر الخليل له قيل لأنه لـم يبلغه، وقيل لأنه مخالف لأصوله بدخول التشعيث والقطع في حشوه؛ وهما مختصان بالأعـاريض والضروب، مع "أن استعمال العرب له قليل. ولما لم يسمه الخليل لعدم ذكره له كما تقدم؛ سماه كل قوم من العروضيين باسم فسمي بالمتدارك لما تقدم، وبالمخترع، وبالمحدث لاختراع وإحداث وصفه مع البحور بعد الخليل، وبالمنتسق أي المنتظم؛ لأن كلا من أجزائه على خمسة أحرف، وبالشـقيق؛ لأنه أخو المتقارب؛ إذ أصل كل منهما وتد مجموع وسبب خفيف، وبالخبب الذي هو نوع من السير في السرعة، وله أسماء غير ذلك كركض الخيل؛ لأنه يحاكي صوت وقـع حـافر الفـرس علـى الأرض، وضرب الناقوس لأن الصوت الحاصل به يشبهه إذا خبن.."[89].

---

(٨٥) التبريزي: الكافي، ص ١٢٩، ابن رشيق: العمدة ٣٠٤/٢.

(٨٦) الحاشية، ص ٦٢.

(٨٧) حازم القرطاجني: المنهاج، ص ٢٦٨.

(٨٨) الحاشية، ص ٦٣، ٦٤.

(٨٩) نفس المرجع بتصرف من صفحات ٦٤-٦٧.

وهذا النص يكشف كثيرا من خصائص هذا الوزن المتدارك؛ فهو مثل المتقارب يتكون من سبب خفيـف ووتد مجموع، مع خلاف في الترتيب يؤدي إلى أن يصبح إيقاع المتدارك أكثر صعودا من إيقاع المتقـارب أيضا في سرعته العالية، غير أنهما يختلفان كثيرا بسبب الزحافات والعلل التي تدخل كلا منهما؛ فالمتـدارك هو الوزن الوحيد الذي يجوز أن تدخل العلل (التشعيث أو القطع) حشوه؛ الأمر الذي يؤدي بتفعيلاته "فاعلن" لأن تصبح فعلن أو فعلن. وهي بما أنها علل؛ إذا دخلت لزمت، وقد أدت إلى أن يتخلق من المتـدارك وزن آخر مختلف تماما عنه، بل عن كل أوزان الخليل؛ فهو فاقد الوتد تماما؛ لأنه يتكون إما من سـببين، أو مـن سبب ثقيل وسبب خفيف "أو فاصلة صغرى". هذا الوزن الجديـد (الخبـب) وزن أسـرع (نسـبة سـرعته الافتراضية ١,٤ تقريبا) من المتدارك (٠,٢٣)، كما أن خلو إيقاعه من الوتد يجعله شديد الهبوط، وإن كـان متميزا وواضحا في الأذن، لكن دون ضجة أو جلبة.

التحليل السابق للأوزان الخمسة التي تميز شعراء أبوللو باستخدامها؛ يحقق مجموعة من النتائج، أولها أن ثلاثة من هذه الأوزان تتحقق فيها صفة الإيقاع الصاعد؛ تلك هي أوزان الرمل والمتقارب والمتدارك، وإن اثنين منها تتحقق فيهما صفة الإيقاع الهابط، وهما المجتث والخفيف. فإذا لاحظنا أن الأوزان التقليدية الشيوع تتسم كلها بصعود الإيقاع؛ تبينا موقع شعراء أبوللو من هذه الأوزان، فهم أقرب إلى الحس الإيقاعي التقليدي، خاصة إذا أضفنا إلى ذلك أن أبرز الأوزان عند شعراء أبوللو –حسب نسبة الشيوع هي- الكامل، ذلك الوزن التقليدي الشيوع منذ العصر الجاهلي.

فإذا علمنا أن صعود الإيقاع يقرب الوزن من الوضوح في السمع والتميز؛ أدركنا أن شعراء أبوللو- نتيجة لاستقرار تقاليد الشعر العربي في وجدانهم - لم يستطيعوا أن يحققوا تمردهم النظري، الذي تبدى في أول هذا الفصل على الأوزان ذات الرنين والصوت العالي.

ويؤكد ذلك أن الأوزان الثلاثة؛ الرمل والمتقارب والمتدارك؛ أوزان بسيطة التركيب، يتكرر في كل منها تفعيلة واحدة دائما: فاعلاتن، فعولن، فاعلن؛ مما يزيد من وضوح إيقاعها، بل زعيقه أحيانًا كما في المتقارب، كما أن هذه البساطة تسبب أحيانًا الرتابة؛ نتيجة لعدم وجود إمكانيات زحاف كثيرة ومتنوعة، كما في حشو المتقارب، وحتى المتدارك إذا تحول إلى خبب.

والنتيجة الثانية للتحليل أن ثلاثة من الأوزان الخمسة أوزان بطيئة الإيقاع؛ وهي الرمل والخفيف والمجتث، بينما اثنان سريعا الإيقاع؛ وهما المتقارب والمتدارك، وهي نتيجة تنتهي بنا إلى الرأي السابق؛ فالأوزان التقليدية تتميز – في معظمها- ببطء الإيقاع، كما هو ملاحظ في جدول السرعة.

ويبقى التميز الحقيقي لشعراء أبوللو تميزا محدودا، تميزا يتجه إلى اختيار إيقاعي جديد، بدلاً من الإيقاع التقليدي، ولكن هذا الاختيار لأنه محكوم بظروف؛ ظل محدودا ضئيلاً، سعى إلى إخفاء الإيقاع، وإلى الإقلال من بطئه ورتابته، ولكن في حدود ضيقة.

-٢-

يتضمن الشكل التقليدي إمكانية جزء الأوزان، وهناك بعض الأوزان الخليلية لا يستعمل إلا مجزوءا؛ وهذا ما يسميه العروضيون بوجوب الجزء؛ فهو تارة يكون واجبا وتارة يكون جائزا؛ فالواجب في خمسة أبحـر:

الهزج، والمقتصب، والمجتث، والمديد، والمضارع. والممتنع في ثلاثة: الطويـل، والسـريع، والمنسـرح. والجائز في ثمانية: المتقارب، والمتدارك، والخفيف، والوافر، والرمل، والبسيط، والكامل والرجـز، ويـدخل الشطر جوازا في بحرين فقط؛ وهما الرجز والسريع، ويدخل النهك جوازا في بحـرين فقـط همـا الرجـز والمنسرح، ومعنى كون الجزء والشطر والنهك على سبيل الجواز؛ عدم تحتم ذلك"[٩٠].

وقد كان من الطبيعي أن يستفيد شعراء أبوللو من هذه الإمكانيات المتاحة – داخل الشكل التقليدي- لتحقيق قدر من التنوع في إيقاعات الأوزان، بالإضافة إلى أن مجزوءات الأوزان أقصر من الأوزان الكاملة. ولهـذا فقد انتشرت في العصرين الأموي والعباسي نتيجة لانتشار الغناء، الذي يتطلب مثل هذه الأوزان القصـيرة؛ الأمر الذي يوحي بأن اختيار المجزوءات للنظم عليها، يتصل بهدف التسهيل في النظم فـرارا مـن الأوزان الطويلة. ويبدو أن هذا التفسير ليس صحيحا إلا بمقاييس شعراء الدرجة الثانية. أما الشاعر الحقيقي؛ فـالأمر يتوقف لديه على مدى احتياج التجربة التي يشكلها لأدوات تشكيل معينة، تتلاءم معها، وعند شـعراء أبوللـو نماذج كثيرة يمكن أن نشعر فيها أن اختيار مجزوء الوزن النظم عليه كان تسهيلاً، ولا نحس بقيمة فنية وراء هذا الاختيار؛ مثل هذه القصيدة لأبي شادي[٩١].

الإيمان

من كـان يعلـم علمكـم		أصل الحيـاة ومنتهاهـا
لا شك يوقن أن في الدنيا		وفـي الأخـرى إلهـا
فاعفوا عن الفـرد الـذي		ما فات في بحث دجاهـا
يسعى إلى علـم الحقيقـة		مـا تملكـه سـواها
ويظل يدأب وهو يجهـل		ما الحيـاة ومـا عـداها
مـا الكفـر إلا حالـة		لمنقـب صـدقا تنـاهى
كالليـل يتبعـه الصـبا		ح فيستذل لنـا الجباهـا
ولـرب كفـر صـادق		خدم الحياة ومـن بناهـا
فالشـك مـدعاة الـدرا		ية والحقيقة فـي حماهـا

(٩٠) حاشية الدمنهوري، ص ٦٩، وفيها أن الجزء هو ذهاب جزئي العروض والضرب، والشطر ذهاب نصـف البيـت، أمـا النهك فذهاب ثلثي البيت.

(٩١) أبو شادي: الشفق الباكي، المطبعة السلفية بمصر، سنة ١٩٢٦، ص ١٧٤. وكأمثلة أخرى شبيهة راجع قصيدته، ص ٩٦، من ديوان زينب (المطبعة السلفية، سنة ١٩٢٢)، ص ١٠٧٦ من الشفق الباكي، وأيضا قصيدة محمد المعطي البشري، ص ٨٥، من ديوانه جمع صالح جودت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٤، وغيرها من القصائد القصصية خاصة.

فالشاعر مشغول في هذه القصيدة بقضية فلسفية، وموقفه منها موقف عقلي واضح المنطقية والتحدد. ومن الطبيعي أن قضية بمثل هذا التحدد والمنطقية لا تحتاج إلى قصيدة شعر لتصل إلى المتلقي، ويمكن جـدا أن تصاغ في مقال؛ لهذا نجد أن القصيدة تخلو من أي انحراف عن النسق العادي للغة، سواء في التركيب أو في الدلالة؛ فالجملة تسير سيرا عاديا ما عدا بعض الاضطرابات في البيتين الثالث والسادس، الناتج عن ضرورة الوزن والقافية. ويغلب الخبر على الجملة دلالة على التقريرية والثبات، واللغة مباشرة لا تحمل أكثـر مـن إيضاح الفكرة؛ ذلك الهدف البلاغي القديم. والقصيدة من الناحية الموسيقية، تسير على خطـى العروضـيين تماما؛ فهي تلتزم الوزن الواحد والقافية الواحدة، حتى ولو اضطر الشاعر لقسر معناه وعبارته، وحتـى فـي الزحافات التي هي الوسيلة الوحيدة لدى الشاعر للانفلات من قيود العروضيين؛ تسير القصيدة حسب تعـاليم العروضيين، بحيث يصبح الترفيل علة لازمة في أواخر كل الأبيات؛ فيتحول إلى قيد جديد يضاف إلى القيود السابقة، أما الخبن فيأتي بشكل عشوائي لا علاقة بينه وبين المعنى. والصوائت تسير على وتيرة واحدة طوال الأبيات (تتراوح بين ٤، و٥ في كل بيت، كاشفة عن مدى ثبات القصيدة وعدم تحركها أو انفعاليتها.

أدوات التشكيل هنا تكشف بالفعل عن مدى نضوب الفن في هذه القصيدة، وتشير إلى أن استخدام الـوزن مجزوءا ليس إلا وسيلة من وسائل التسهيل على الناظم.

وفي مقابل مثل هذه القصائد التي يمثل استخدام مجزوءات الأوزان فيها هدفًا تسهيليا؛ نجد مجموعة أخرى من القصائد، نحس أن الشاعر فيها كان مضطرا لاستخدام المجزوء؛ لأن التجربة تعبر عن دفقة شـعورية لا تحتمل الإطالة والتعدد. من هذه القصائد قصيدة ناجي "الميت الحي"[٩٢].

١- داو نـ ـ ـ ـ ـ ـاري والتيـ ـ ـ ـ ـ ـاعي وتمهـ ـ ـ ـ ـ ـل فـ ـ ـ ـ ـ ـي وداعـ ـ ـ ـ ـ ـي
٢- يـ ـ ـ ـا حبيـ ـ ـ ـب العمـ ـ ـ ـر هـ ـ ـ ـب لـ ـ ـ ـي بضـ ـ ـ ـع لحظـ ـ ـ ـات سـ ـ ـ ـراع
٣- قـ ـ ـ ـ ـف تأمـ ـ ـ ـ ـ ـل مغـ ـ ـ ـ ـ ـرب العمـ ـ ـ ـ ـ ـر وإخفـ ـ ـ ـ ـاق الشـ ـ ـ ـ ـعاع
٤- وابـ ـ ـ ـ ـك جبـ ـ ـ ـ ـار الليـ ـ ـ ـ ـالي هـ ـ ـ ـ ـ ـذه طـ ـ ـ ـ ـ ـول الصـ ـ ـ ـ ـ ـراع
٥- يـ ـ ـ ـا ضـ ـ ـ ـياع الحـ ـ ـ ـزن والـ ـ ـ ـدمع علـ ـ ـ ـى العمـ ـ ـ ـر المضـ ـ ـ ـاع
٦- وهتـ ـ ـ ـ ـاف القلـ ـ ـ ـ ـب بالشـ ـ ـ ـ ـكوى علـ ـ ـ ـ ـى غيـ ـ ـ ـ ـر انتفـ ـ ـ ـ ـاع
٧- مـ ـ ـ ـا يهـ ـ ـ ـم النـ ـ ـ ـاس مـ ـ ـ ـن نجـ ـ ـ ـم علـ ـ ـ ـى وشـ ـ ـ ـك الزمـ ـ ـ ـاع
٨- غـ ـ ـ ـاب مـ ـ ـ ـن بعـ ـ ـ ـد طلـ ـ ـ ـوع وخبـ ـ ـ ـا بعـ ـ ـ ـد التمـ ـ ـ ـاع؟

---

(٩٢) إبراهيم ناجي: وراء الغمام، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٧٣، ص ٦٤. ومن هذه القصائد أيضا علـى سـبيل المثـال: صفحات ٧٣، ٧٥، ٢٩٣، ١٤٥-١٥٣ من وراء الغمام، وصفحات ٨٥، ٨٦، ٩٩، ٢٤١ من ليالي القاهرة، "دار العـودة، بيروت، سنة ١٩٧٣"، وصفحات ١٢٩، ١٤٣ من الطائر الجريح، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٧٣، وفـي معبـد الليـل، العودة، بيروت، سنة ١٩٧٣، صفحات ٣٠، ٦١، ٦٣، وراجع أيضا قصائد لعلي محمد طـه، صـفحات: ٩، ٨٢، ٣٠٢، ٤٨٩، ٥٠٧ من أشعاره جمعها سهيل أيوب، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سنة ١٩٦٢ للهمشـري في صفحات ٩٣، ١٤٧، ١٧٦ من الديوان المشار إليه سابقًا، سنة ١٩٦٢. صفحات ١٤. ٢١. ١٠٠ من ديـوان الينبـوع ط١، ١٩٣٤، وصفحات ١١٢ من فوق العباب، مطبعة التعاون، سنة ١٩٣٥.

٩- طـــــال بـــــي ســــهدي وإعيـــائي وقـــــد حـــــان اضـــــطجاعي
١٠- وإذا الراحـــــــــة حانـــــــــت بعـــــــــد لأي ونـــــــــزاع
١١- فصـــــــــدور الفيـــــــــد ســــــــيان وأنيـــــــاب الســــــباع!
١٢- آه لـــــــــو تقضـــــــــي الليـــــــــل لشـــــــــتيت باجتمـــــــاع
١٣- كـــــم تمنيـــــت وكـــــم مـــــن أمـــــل مـــــر الخـــــداع
١٤- وقفـــــــة أقـــــــرأ فيهـــــــا لـــــــك أشـــــــعار الـــــــوداع
١٥- ســــــاعة أغفـــــــر فيهـــــــا لـــــــك أجيـــــــال امتنـــــــاع
١٦- يـــــــا مناجـــــــاتي وســـــــري وخيـــــــالي وابتـــــــداعي
١٧- ومتاعـــــــا لعيـــــــوني وشـــــــميمي وســـــــماعي
١٨- تبعـــــث الســـــلوى وتنســـــى المـــــوت مهتـــــوك القنـــــاع!
١٩- دمعـــــة الحـــــزن التـــــي تســـــكبها فـــــوق ذراعـــــي!

هذه القصيدة تلتزم الشكل التقليدي (الوزن الواحد) "مجزوء الرمل والقافية الواحدة، غير أن الشاعر يخلـق من خلالهما وبهما تشكيلاً فنيا طيبا لمعاناة حقيقية وآلام الفراق؛ ليس لفراق الحبيبة فقط، بـل فـراق الحيـاة كلها. فاللغة التي هي الأداة الأساسية في يد الشاعر، ليست لغة إشارية مباشرة؛ بل هي لغة تجسيدية، ومن ثم لا تتبع النسق العادي فتتراوح بين الأساليب الخبرية والأساليب الإنشائية حسبما يتطلب المعنى، ففي الأبيـات الأربعة الأولى يستخدم أساليب إنشائية - كالطلب والنداء والرجاء والأمر - عنوانًا على لهفته إلـى حبيبـه، وأمله في لحظة ود إنساني يحظى بها منه. وفي البيتين الخامس والسادس، يستخدم صيغ التحسـر والتأسـي على عمره الضائع دون جدوى، ثم يستخدم بعد ذلك الأساليب الخبرية دلالة على حقيقة الضياع الذي أصـبح واقعا حاضرا بالنسبة له، ثم يعود ابتداء من البيت الثاني عشر وحتى النهاية إلى الأساليب الإنشائية، معبـرا عن قليل أمله في لقاء قصير.

ولأن اللغة هنا لغة تجسيد وتصوير؛ لا يخلو بيت من المجاز بأنواعه المختلفـة، والـذي يتميـز بجدتـه ونضارته وحيويته في نفس الوقت، وفي معظم الأحوال (الصـورة فـي الأبيـات ٧، ٨، ١٣، ١٥) بحيـث تتواصل الصور في انسجام يحقق للقصيدة تماسكًا في المبنى وفي المعنى معا.

وفي بناء القصيدة تلعب الموسيقى بعناصرها المختلفة دورا هاما؛ فالزحافات مع الصوائت تؤدي وظيفـة الإسراع أو الإبطاء حسب انتقالات القصيدة. فإذا اعتبرنا أن الزحاف الواحد والزحافين في البيـت مسـتوى عاديا؛ يصبح خلو البيت من الزحاف أو زيادته إلى ثلاثة زحافات أو أربعة مستوى غير عادي. والأبيات ٢، ٤، ٧، ٩، ١٨ تخلو من الزحافات تماما، وتزيد فيها الصوائت إلى ٤، ٤، ٤، ٦، ٤ على التوالي؛ الأمر الذي يؤدي إلى هدوء الإيقاع تماما، مصاحبا ومعبرا عن الهدوء الذي ينتاب الحالة الشعورية في هذه الأبيات، وفي معناها أيضا. أما الأبيات التي يزيد فيها عدد الزحافات إلى أربعة فهي ليست كثيرة، بيتـان فقـط العاشـر والسابع عشر. الأول يجسد رغبة حارقة في الراحة والثاني يقضي على أثر الزحافات فيه زيـادة الصـوائت

إلى ستة، بالإضافة إلى استقلال كل تفعيلة بكلمة[٩٣]، بحيث يصبح البيت أكثر هدوءا، وإن كانت الزحافات الزائدة لا تخلو من دلالة التعبير عن استمتاع الشاعر المتخيل عبر عيونه وشميمه وسمعه لحبيبه.

كذلك تلعب الصوائت دورا هاما في إبطاء الأبيات، كما يتبدى في الأبيات: ٩، ١١، ١٢، ١٦، ١٧ التي تزيد الصوائت فيها إلى ٦، ٥، ٦، ٦، ٦ على التوالي، ويساعدها على هذه الوظيفة غياب الزحافات، أو قلتها في هذه الأبيات، بالإضافة إلى استقلال كل تفعيلة بكلمة أو كلمتين كما في البيتين السادس عشر والسابع عشر.

وهكذا نلاحظ أن الزحاف يتخلى عن وظيفته لصالح الصوائت، أو لصالح البطء الواضح في إيقاع القصيدة. ثم يأتي حرف العين الذي يتكرر في القصيدة أكثر من أي حرف آخر (٣٩ مرة)، مضيفًا صفة أخرى للبطء الذي يتميز به إيقاع القصيدة؛ هذه الصفة هي صفة الإشعار بالأسى، النابع من طبيعة مخرج هذا الصوت الرخو الاحتكاكي[٩٤] التي تسبب قدرا من الصعوبة في النطق به[٩٥]، وكأن الشاعر لا واعيا استعمل هذا الحرف بكثرة لنقل الإحساس بالمعاناة التي يعانيها عبر صعوبة النطق بهذا الصوت، وخاصة أن كل بيت ينتهي به مع صائت قصير (الكسرة)، التي توحي بقدر من الاستكانة أيضا. وهكذا نرى أن الشاعر قد استفاد من القافية، وجعلها وسيلة مفيدة من وسائل تعبيره عن المضمون. أما الوزن القصير؛ فثمة إحساس بأن قصره كان أمرا ضروريا ليحمل هذه الدفقة الشعورية التي تقال لحظة الإحساس باقتراب الموت[٩٦]، وهي لحظة لا تحتمل النفس الطويل الممتد، ويوضح هذا الأمر أكثر التدوير الذي شمل كل الأبيات؛ بحيث تتواصل كل الأبيات، بالإضافة إلى أن الوزن جاء دون علة زيادة، تلك العلل التي حرص العروضيون على إلحاقها بمجزوءات الأوزان لإطالتها[٩٧].

---

(٩٣) يؤدي استقلال كل تفعيلة بكلمة أو كلمتين إلى وقفة بعد كل تفعيلة؛ الأمر الذي يزيد من بطء إيقاع البيت، كما نلاحظ في البيت الأول من القصيدة السابقة:

داو ناري	والتياعي	وتمهل	في وداعي
فاعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتن

(٩٤) راجع: محمود السعران: علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي، دار المعارف بالإسكندرية، سنة ١٩٦٢، ص ١٦٠-٢٢٠، وكمال بشر: علم اللغة العام: الأصوات، ط٤، دار المعارف بمصر، سنة ١٩٧٥، ص ١٢١، ١٢٢. وإبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص ٨١.

(٩٥) راجع إبراهيم أنيس: موسيقى، ط٥، مطبعة الأنجلو المصرية، سنة ١٨٧٨، ص ٣٥.

(٩٦) تصدر القصيدة في الديوان بهذه الكلمات: "كان الشاعر مريضا، وشعر أنه ينتهي فكتب القصيدة التالية".

(٩٧) يقول الدمنهوري: هو أعلم أن السبب في كون علل الزيادة خاصة بالبحر المجزوء، كما علمت أنها عوض عن النقص الذي وقع في البحر، "الحاشية، ص ٥٣٢".

استخدام الوزن مجزوءا – هنا - كان ضرورة من ضرورات التجربة، لا مجرد تسهيل على الناظم كما اعتاد الدارسون تفسير هذه الظاهرة في الشعر العربي. ومن هنا كانت استفادة شعراء أبوللو بهذه الإمكانية في العروض الخليلي، استجابة لحاجة إلى تنويع الإيقاعات، وكانت- في معظمها- تحقيقًا لمتطلبات المضمون الذي يختلف، لا شك عن مضمون الإحيائيين، وبالإضافة إلى ذلك يمكن أن نرى في استخدام شعراء أبوللو للمجزوءات مجموعة من الظواهر التي تتبدى من خلال الجدول رقم (٣).

أولاً : يمكن ترتيب الشعراء الثمانية الذين خضعوا للإحصاء حسب إكثارهم من استخدام المجزوءات، على النحو التالي: حسن كامل الصيرفي – إبراهيم ناجي- أبو شادي – صالح الشرنوبي – محمود أبو الوفا – علي محمود طه – الهمشري، ثم أبو القاسم الشابي.

ثانيا : إن الأوزان التي استعملوها مجزوءة هي حسب كثرة الشيوع: المجتث، والرجز، والرمل، والمتدارك، والبسيط، والكامل، والهزج، والوافر، والخفيف، والسريع، والمتقارب. من الأوزان نلاحظ أن اثنين واجبا الجزء عروضيا، وأن الأوزان الأخرى جائزة الجزء؛ ومن ثم فإن الملاحظ أن شعراء أبوللو كانوا متابعين لتعليمات العروضيين فيما يختص بجواز الجزء أو وجوبه، ولكنهم خالفوهم في أنهم شطروا أوزانًا لا يجوز شطرها حسب العروضيين، وهي أوزان البسيط، والكامل، والمتدارك، والمتقارب، والرمل.

ثالثًا : إن متوسط نسبة استخدام هؤلاء الشعراء الأوزان المجزوءة يعتبر مرتفعا ارتفاعا كبيرا إذا قورن بمتوسطات نسب استخدام القدماء لها، حسب إحصاءات المستشرقين[٩٨]؛ ففي العصر الجاهلي لم تزد النسبة عن ١٠% من جملة الأشعار، ثم ارتفعت في القرن الأول الهجري (عند عمر بن أبي ربيعة) إلى ١٧%، وواصلت الارتفاع في القرن الثاني لتصل إلى ٢٨% عند أبي نواس، ولكنها عادت إلى الانخفاض في القرن الثالث؛ حيث وصلت إلى ٢٠% عند أبي العتاهية، ولتواصل الانخفاض حتى تصبح ١٦% عند شوقي، ثم ١٣% عند حافظ[٩٩]. فإذا جاء شعراء أبوللو ارتفعت عندهم النسبة إلى ٣١% من مجموع قصائدهم المحصاة. وهذه النسبة بهذا الارتفاع الذي يجعل من استخدام المجزوءات عندهم ظاهرة واضحة كبيرة، تمثل إنجازا حقيقيا؛ فقد جعلوا من إمكانية قليلة الاستخدام عند القدماء؛ ظاهرة واسعة الانتشار، وحققوا من خلالها بعض التنويع الإيقاعي في إطار الشكل القديم؛ بل وحققوا من خلالها قصائد جديدة كما رأينا في قصيدة ناجي السابقة وأمثالها، التي وإن التزمت النسق العروضي، إلا أنها استطاعت به ومن خلاله أن تحقق تشكيلاً جيدا واضح الفنية.

---

(٩٨) جمال الدين بن الشيخ، مرجع سابق، ص ٢٢٦.

(٩٩) راجع فيما يختص بشوقي وحافظ: د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ١٩٩-٢٠٤.

يتشابه موقف العروضيين من القافية، مع موقفهم من الوزن؛ فكلاهما ضروري ولازم لبنـاء القصـيدة، ولابد أن يتحد كلاهما في القصيدة الواحدة.

ولا تكون القصيدة قصيدة، ولا يكون الشعر شعرا إلا إذا تحقق فيه شرط الوحدة هذا، كذلك يتشابه موقف شعراء أبوللو من القافية مع موقفهم من الوزن؛ فكلاهما ينبغي التخلص منه والتحرر من قيوده، بل ربما كان موقفهم إزاء القافية أعنف؛ لأن من سبقهم من شعراء كالزهراوي، ومطران، وشكري، والمازني، والعقـاد؛ كانوا قد مدوا لهم الطريق للتحرر من القافية؛ فقد كان تمردهم على القافية أكثر من تمردهم على الوزن.

والحقيقة إنه إذا كان موقف العروضيين السابق هو الموقف الشائع عنهم، والذي كان يصل إلـى درجـة التقديس عند من تلاهم؛ فإن التنقيب في التراث العربي كفيل بأن يكشف عن العديد من المواقف المتفاوتة في هذه القضية، والتي يصل بعضها إلى حد التحرر الكامل من قيود الوزن الموحد والقافية الموحدة. وقد سـبق الحديث عن محاولات القدماء للتحرر من إطار الوزن الواحد، والتي وصل بعضها إلى درجة الشعر الحـر، كما في قصيدة عبيد بن الأبرص الشهيرة: أقفر من أهله ملحوب[١٠٠].

أما عن القافية، فنحن إذا تأملنا التعريفات التي يقدمها العروضيون أنفسهم لها؛ لاحظنا الخـلاف الشـديد بينهم، فالفراء يجعلها حرف الروي، والأخفش يجعلها آخر كلمة من البيت، وهناك من جعلها آخر جزء مـن البيت، ومنهم من قال البيت كله أو نصفه هو القافية، ومنهم من جعل القافية القصيدة كلها. وأما الخليل فقـد جعلها "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله، مع حركة الحرف الذي قبل السـاكن"[١٠١]. ومع أن تعريف الخليل هو أكثر التعريفات شيوعا وثباتًا، إلا أن هذا الاختلاف يكسر قدسية هذا التعريـف؛ إذ يجعلنا نشك – على الأقل - في مدى اتفاقهم على ماهية الأجزاء اللازمة التكرار في كل القصيدة: هل حرف أو حروف، كلمة أو كلمات، شطر أو أشطر.. إلخ.

وإذا كان الاتفاق قد شاع على لزوم تكرار حرف الروي بالذات؛ فإن هناك من ينقض اعتبار هذا اللـزوم شرطًا لشعرية القصيدة. يقول الصبان: "وليس اتفاق الروي شرطًا في تحقيق مسمى القصيدة"[١٠٢].

بل إنه يرى أن القافية ليست ضرورية اللزوم في القصيدة، "ليدخل في التعريف ما هو شعر اتفاقًا؛ كالبيت الواحد، أو كالمشتمل على عيب الإكفاء أو الإجازة"، ويتابع الصبان في هذا الرأي الـدماميني[١٠٣]، بـل إن هناك شعراء قد نظموا – بالفعل – شعرا، غير مقفى حسبما يروي ابن قتيبة[١٠٤]، ثم تجاهله العروضيون.

---

(١٠٠) راجع حول هذا الرأي: كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية، الشعر العربي، ص ٩٣.

(١٠١) الأخفش: كتاب القوافي، ص ١-٧، وابن رشيق: العمدة، ١/ ١٥١-١٥٤.

(١٠٢) راجع الحاشية، ص ٧٨-٧٩.

(١٠٣) نفس المرجع، ص ١٤.

وتكشف هذه التنويعات الكامنة في التراث عن محاولات عديدة للخروج على نمطية الشكل الموحد القافيـة وثباته، رغم ما في القافية الموحدة من ميزات وإمكانيات يمكن أن يحقق منها الشاعر أدوات فنية تساهم فـي إبداعه الشعري. فلا شك أن إمكانية تكرار مجموعة من الأصوات في موضع معين في نهاية البيت) تتـرك أثرا طيبا في نفس المتلقي كما إنها تكون لحنا للقصيدة وربما ضابطا لإيقاعها، بل مفتحا لها ولأصواتها فـي كثير من الأحيان. والقافية من هذه الناحية تعد عنصرا يربط بناء القصيدة في وحدة. وهـذه الإمكانيـة فـي التكرار تساعد المتلقي أيضا على التذكر وخاصة لدى شاعر ومتلقين يعتمدون علـى الـذاكرة والحفـظ ولا يجيدون القراءة والكتابة وربما كانت هذه الوظيفة الأخيرة هي التي جعلت كثيرا من الدارسين يعتبرون القافية أثرا من آثار المرحلة البدائية البعيدة(١٠٥) للشعر العربي.

ورغم أن القافية يمكن أن تحقق هذه المزايا للشعر، إلا أنها في نفس الوقت يمكن أن تقـوم عائقًـا أمـام إخلاص الشاعر لتجربته، ويمكن أن تكون مجرد حلية ظاهرية، ويمكن أن تسبب الملل لتكرارها فـي نفـس الموضع عددا كبيرا من المرات، ويمكن أن تضطر الشاعر إلى التعسف مع المعنى أو القضاء عليه من أجل الحفاظ عليها(١٠٦)، هذا بالإضافة إلى أنها تحتاج إلى قدر من التمعن والمراجعة من لدن الشاعر، وهذا أمـر غير متاح في كل الأحوال؛ وإنما فقط في أحوال الاستقرار والثبات، أما في حالات الهيجان والثـورة فإنـه يصعب – كما يرى لانز - أن يحافظ على القافية، فتصبح قيدا لابد من التخلص منه لصالح تعبير أكثر حرية عن الأوضاع الجديدة(١٠٧).

٢/٣ وحول الحفاظ على الشكل الموحد القافية، أو التخلص منه؛ أعددنا الجدول رقم ٤، والملاحظة التـي تتبدى لنا منذ النظرة الأولى للجدول أن نسبة استخدام شعراء أبوللو للقافية الموحدة تقترب مـن ٨٠% مـن إجمالي أشعارهم، ولا تزيد نسبة التنويع في القافية عن ٢٠% من هذا الإجمالي.

وإذا كانت نسبة القافية الموحدة عندهم مرتفعة، فيما لو قورنت بدعاواهم النظرية فيما يختص بالقافية؛ فإن نسبة التنويع مرتفعة أيضا إذا قورنت بالاستخدام التراثي لتنوع القوافي، بحيث يمكن القول إن تنويع القـوافي قد زاد عند أبوللو إلى الحد الذي يصبح معه ظاهرة لأول مرة، وأقرب الاستعمالات إلـى شـعراء أبوللـو، ويمكن أن يكون متأخرا عنهم أيضا؛ استعمال الشاعر إيليا أبو ماضي، وهو واحد من شعراء المهجر الشمالي

---

(١٠٤) راجع مثل هذه النصوص في إعجاز القرآن لابن قتيبة، وقد نقلها عنه كثير مـن الدارسـين أمثـال أدونـيس (الثابـت والمتحول) وعبد العزيز الأهواني في "الموشحات الأندلسية"، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة. وقد اعتمدنا عليـه في دراسة النصوص.

(١٠٥) راجع: شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ٩٦-٩٩. إبـراهيم أنـيس: موسـيقى الشـعر، ص ١٤٦، وعـوني عبد الرءوف: البدايات الكمية للشعر العربي، ص ٨٨-٩١، ص ١٦٠- ١٩٥، ٢٢٦-٣٤١.

(١٠٦) حول وظائف القافية ومضارها، راجع الكتب السابقة وأيضا: جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصر، ص ١٧٦-١٧٨.

(١٠٧) راجع لانز Lanz، ص ٣٣٥ وما بعدها.

الذين ذاع عنهم كثرة تجديدهم في أشعارهم أكثر من أي تيار رومانسي عربي آخر. فإذا علمنا أن نسبة تنويع أبي ماضي لقوافيه حوالي ١٤%(١٠٨)؛ أدركنا كيف جعل شعراء أبوللو من تنويع القوافي ظاهرة بالفعل.

ومن الجدول نلاحظ أيضا أن شعراء أبوللو يتفاوتون في نسب استخدامهم للقافية الموحدة؛ بحيث يمكن ترتيبهم حسب غلبة القافية الموحدة على شعر كل منهم على النحو التالي: أبو شادي، ناجي، الهمشري، أبو الوفا، الصيرفي، علي محمود طه، ثم صالح الشرنوبي؛ فأقربهم إلى الشكل التقليدي أبو شادي، وأبعدهم عنه هو صالح الشرنوبي، غير أنه يمكن في أحوال كثيرة أن يكون البعد عن القديم من خلاله، وبمعنى آخر يمكن أن يكون شعراء أبوللو قد قدموا تجديدا من خلال شكل القافية الموحدة؛ لذا فإن علينا أن ندرس الاستخدام "الأبوللوي" للشكل التراثي لتكشف ذلك. وسوف نركز دراستنا هنا على أهم العناصر في القافية الموحدة؛ وهو حرف الروي، وذلك لأهميته القصوى؛ فهو أكثر حروف القافية الستة ثباتًا؛ بمعنى أنه لابد أن يتكرر في كل الأبيات؛ ولهذا فإن القافية يمكن أن يضيق مفهومها ليصبح الروي، ولذا أيضا تسمى القصيدة باسمه.

ونتيجة لأهمية الروي هذه؛ فقد أحاطه العروضيون بمجموعة من الضوابط لم يحظ بها حرف آخر. من هذه الضوابط أن مجموعة من الحروف لا يصح أن تأتي رويا مثل الألف والواو والهاء، في نحو حمزة، وهاء الإضمار وحروف التنوين، ونون التوكيد الخفيفة، وهمزة الوقف(١٠٩).

ومن هذه الضوابط أيضا مجموعة من العيوب؛ ينبغي ألا تلحق به هي: الإكفاء، والإجازة، والإصراف، والإقواء (والأخيران يختصان بحركة الروي التي تسمى المجري)، ثم الإيطاء والتضمين(١١٠).

ويبين الجدول رقم ٥ توزيع القصائد الموحدة القافية عند شعراء أبوللو على حسب حروف الروي. ومن هذا الجدول يمكن أن ترتب هذه الحروف حسب كثرة استعمالهم لها كالآتي: النون، الراء، الميم، الدال، اللام، الهمزة، الباء، الهاء، العين، التاء، السين، الكاف، الياء، القاف، الفاء، ثم الحاء، ومن هذا الترتيب نلاحظ:

أولاً : إنهم قد استخلصوا ثلاثة أحرف لم يجز العروضيون استخدامها كروي، وهي حروف: الهاء، والياء، والواو.

ثانيا : إن نسبة تكرار كل حرف من هذه الحروف تجعلنا نقسمها إلى مجموعات: الأولى تحتل أعلى مراتب الشيوع، وهي: النون، والراء، والميم، والدال، واللام (١٠%-١٥%)، والمجموعة الثانية تحتل مرتبة متوسطة الشيوع؛ وهي: الهمزة، والباء، والهاء، والعين، والتاء، والسين، والكاف (٣,٣١%-٦,٣%)، ثم المجموعة الثالثة (وهي قليلة الشيوع)، وفيها الكاف، والفاء، والحاء، والجيم، والتاء، والضاد، والصاد، والطاء، والزاي، والواو (٢,٤% فأقل). أما الحروف التي لم تأتِ رويا عندهم فهي الخاء، والظاء، والغين.

---

(١٠٨) جوديو: مسائل في فلسفة الفن المعاصرة، ص ١٧٦ – ١٧٨، بيروت. د. ت. منها اتضح أن إجمالي القصائد ٢٨٤ قصيدة، منها خمسة وثلاثون متنوعة القوافي بنسبة ١٤%.

(١٠٩) راجع الحاشية ص ٨٤-٨٥. والأخفش: كتاب القوافي، ص ٧٧-٨٠، وابن رشيق: العمدة: ١٦٤/١ وما بعدها.

(١١٠) راجع الكتب السابقة، صفحات ص ٩٧-١٠٨ وما بعدها، ثم ص ١٧٧ وما بعدها. وحروف القافية الستة هي: الروي، والوصل، والخروج، والردف، والتأسيس، والدخيل.

من المفيد أن نأتي بتقسيم إبراهيم أنيس لحروف الهجاء التي تقع رويا إلى أقسام أربعة، حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي:

أ- حروف تجيء رويا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في شعر الشعراء، تلك هي: الراء، اللام، النون، الباء، الدال.

ب- حروف متوسطة الشيوع؛ وتلك هي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

ج- حروف قليلة الشيوع: الضاد، الطاء، والهاء.

د- حروف نادرة في مجيئها رويا: الذال، الثاء، والغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو"[111].

وتكاد المجموعتان أ ب عند أنيس أن تمثلا القوافي الذلل عند المجذوب، كما أن المجموعتين جـ ، ود تمثلان القوافي النفر، والقوافي الحوش عنده[112]. فإذا قارنا مجموعات الروي عند شعراء أبوللو بهذا التقسيم في الشعر القديم، فسوف نجد بينهما تقاربا شديدا، رغم بعض الخلافات القليلة مثل تراجع حرف الباء ليوضع في المجموعة الثانية عند شعراء أبوللو، وكان في أ عند القدماء، ومثل شيوع الهاء في مرتبة متوسطة عند شعراء أبوللو، وكان قليل الاستعمال عند القدماء، ومثل تراجع حروف مثل القاف والفاء، والحاء، والجيم إلى مرتبة القلة عند شعراء أبوللو، وكانت متوسطة الشيوع في الشعر القديم... إلخ.

هذه الخلافات القليلة لا تطغى على النتيجة الأساسية للمقارنة؛ وهي أن استعمال شعراء أبوللو الحروف كان شديد القرابة مع الاستعمال التراثي، وهذا أمر لافت للنظر؛ لأنه يأتي من شعراء كانوا متمردين على القافية كما رأينا.

غير أننا لو أعدنا النظر إلى جدول ٥ للاحظنا أن بعض الشعراء قد تميز استخدامهم للروي عن الاستخدام التراثي. فترتيبها عند الهمشري مثلاً كالتالي: النون، والراء، والسين، ثم الكاف، والهمزة، ثم الياء في مجموعة بارزة الشيوع، ثم الباء، والجيم، والعين، والفاء، والقاف في مجموعة قليلة الشيوع بنسبة ٣,٤% لكل. وهذا الترتيب يختلف كثيرا عن الترتيب التراثي؛ فقد صعدت حروف السين، والكاف، والهمزة، والياء إلى درجة الشيوع البارز، وقد كانت متوسطة الشيوع عند القدماء، كذلك تأخرت حروف مثل الباء (التي كانت في المرتبة الأولى)، والقاف، والفاء، والعين، والجيم (التي كانت في المرتبة المتوسطة) لتصبح في مرتبة القلة في الشيوع. هذا الترتيب يكشف عن مدى بعد الهمشري عن التقليد.

---

[111] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٢٤٨-٢٤٩.

[112] عبد ا الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتنا، ٤٦/١-٦٤.

وفي المقابل نجد أن ترتيب حروف الروي عند أبي شادي هو كالتالي: النون، والراء، والـدال، والـلام، والميم (حروف شائعة). أما الحروف القليلة الشيوع؛ فهي الفاء، والحاء، والجيم، والضاد، والشين، والصـاد، والطاء، والواو. وفيما عدا تأخر الباء إلى المرتبة المتوسطة بدلاً من الأولى، وكذلك تأخر الفاء والجيم إلـى مرتبة القلة بدلاً من المرتبة المتوسطة؛ لم يحدث تعديل، وظل أبو شادي في الإطار التراثي، وبالتحديـد لأن حروفًا جديدة لم تحتل عنده أهمية أكثر من أهميتها التراثية كما حدث عند الهمشري مثلاً؛ الأمر الـذي يفيـد عدم وجود حساسية جديدة إزاء الأصوات، رغم أن أبا شادي كان أعلى شعراء المجموعة صوتًا في المنـاداة بموسيقى جديدة. هذه المقابلة بين واحد من ذوي الحس الجديد، وآخر من ذوي الحس التقليدي؛ توضح أن ثمة اتجاهين كانا يتصارعان في داخل شعراء أبوللو، كان أحدهما يبحث عن التجديد في صمت، والآخر يـدعو إلى التجديد، ولا يقدمه، غير أن هذا لا يجعلنا ندين استعمال شعراء أبوللو للشكل الموحد القافية تمامـا، فـلا شك أن لديهم نماذج قد استطاعوا فيها أن يستفيدوا من إمكانيات القافية الموحدة كما رأينا في قصـيدة نـاجي (الميت الحي) السابق تحليلها. ونقدم هنا نموذجا آخر لعلي محمود طه يكشف عن مدى هذه الاستفادة.

حلم ليلة(١١٣):

١- إذا ارتقـــــــــى البـــــــــدر صـــــــــفحة النهـــــــــر
٢- وضـــــــــــمنا بـــــــــــه زورق يجـــــــــــري
٣- داعبـــــــــت نســـــــــمة مـــــــــن المطـــــــــر
٤- علـــــــــى محيـــــــــاك خصـــــــــلة الشـــــــــعر
٥- حســـــــــوتها قبلـــــــــة مـــــــــن الجمـــــــــر
٦- جـــــــــن جنـــــــــوني لهـــــــــا ومـــــــــا أدري
٧- أي معـــــــــاني الفتـــــــــون والســـــــــحر
٨- ثغـــــــــرك أوى بهـــــــــا إلـــــــــى ثغـــــــــري
٩- حلـــــــــم مســـــــــاء أتاحـــــــــه دهـــــــــري
١٠- غـــــــــرد فيـــــــــه الحبـــــــــيس فـــــــــي صـــــــــدري
١١- فنـــــــــوليني فلـــــــــيس فـــــــــي العمـــــــــر
١٢- ســـــــــوى ليـــــــــالي الغـــــــــرام فـــــــــي الشـــــــــعر
١٣- إنـــــــــي رأيـــــــــت النـــــــــذير فـــــــــي الأثـــــــــر
١٤- تطلـــــــــق كفـــــــــاه طـــــــــائر الفجـــــــــر
١٥- فقربـــــــــي الكـــــــــأس، واســـــــــكبي خمـــــــــري!

---

(١١٣) القصيدة، ص ٣٢١ من الديوان، نشر سهيل أيوب السابق الإشارة إليه.

فالشاعر في هذه القصيدة/ المقطوعة يدرك الإمكانيات الكامنة في القافية، سواء أباحها العروضيون أم رفضوها؛ فهو يستخدم التصريع (الذي يفضل العروضيون أن يكون في أول بيت في القصيدة فقط)، فيكرر أصوات القافية، لا في نهاية الأبيات فقط، بل في نهاية كل شطرة؛ الأمر الذي نتج عنه زيادة تكرار حرف الروي (الراء) المتلو بالصائت القصير (الكسرة) كمجرى للروي. وهذا يؤدي إلى كثرة المرات التي يهبط فيها صوت القارئ في نطق آخر كل شطرة[١١٤]؛ مما يجعله يحس بهبوط الإيقاع وانتهائه إلى قرار يقف عنده قليلاً، ثم يبدأ مع الشطرة التالية موجة إيقاعية أخرى، سرعان ما تنتهي إلى قرار مشابه، يكون المتلقي في انتظار.

وهكذا تمر القصيدة في دورة نغمية، تبدأ بالشطرة الأولى، وتنتهي بالشطرة الأخيرة. ومع هذه الدورة النغمية تدور تجربة القصيدة؛ تبدأ هذه الدورة في القصيدة بأداة الشرط "إذا" التي تجرنا معها، وعبر واو العطف والأفعال (ارتقى، ضمنا، داعبت، حسوتها، جن، أدري) غير قادرين على التوقف إلا في نهاية الشطرة السادسة؛ حيث جواب الشرط. ثم نعود لنقرأ الشطرتين التاليتين متصلتين، ثم نضطر للتوقف فترة من الزمن؛ فقد انتهت جملة طويلة من جمل القصيدة، استطاع الشاعر أن يجرنا خلالها بسرعة من طريق أدواته الفنية: التضمين أساسا (في الأشطر ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨)، ثم أدوات العطف والضمير "ها" العائد على القبلة، ثم يتوقف الشاعر معنويا، ويعلن ذلك عن طريق وضع علامة التعجب بعد الشطرة الثامنة، وليست هذه العلاقة أداة فنية بطبيعة الحال، وما كان الشاعر يستطيع – وهو محصور في إطار الشكل التقليدي – أن يقدم الوسيلة الفنية الحقيقية؛ كأن ينهي الشطرة الأخيرة بقرار إيقاعي، يتحقق نتيجة لتغيير في القافية، أو لزيادة في التفعيلة الأخيرة، أو إنقاصها، أو لالتقاء ساكنين.

يمكن القول إذن إن الشاعر قد استطاع بوسائله السابقة أن يجرنا معه إلى مستوى التدفق في مضمون القصيدة: الزورق يجري تحت ضوء القمر، والنسيم العطر يداعب شعر حبيبته؛ مما يغريه بأن يقتطف من زهرها قبلة يطير لها لبه.

ولكن هل مضمون القصيدة يتكافأ فعلاً مع هذا المستوى السريع الحركة المعادل للتوثب؟ أم أن ما حدث إنما كان مجرد "حلم مساء". إن القصيدة تدخل في دورة نغمية أخرى تتميز بالتقطع وعدم التواصل؛ نتيجة لعدم وجود التضمين، كما تتميز بالبطء الإيقاعي الناتج عن كثرة الصوائت التي صارت اثنتي عشر مقابل ثمانية في الدورة الأولى، وقلة الزحافات التي صارت ثلاثة عشر مقابل ستة عشر في الدورة الأولى. وهذا الهدوء الإيقاعي أمر طبيعي؛ لأنه يعادل المنحنى الجديد الذي دخلته التجربة؛ منحنى أكثر عمقًا وكشفًا عن البعد الحقيقي فيها.

---

[١١٤] من الطبيعي أن القارئ في عصر الطباعة لا يسمع؛ وإنما يقرأ لنفسه، ولكن هذا لا يعني أنه لا يتخيل صوته مسموعا، وأثناء متابعة الحروف بصمت، وهذا ما يسمى بالخيار السمعي.

إن ما حدث ليس سوى حلم يتمنى الشاعر أن يتحقق، ليحيي به قلبه الحبيس في صدره، القلب الذي تمنـى ليلة شعر وغرام، قبل أن يداهمه النذير معلنًا الصباح، ومنهيا حلمه اللذيذ. وإذا عـدنا بعـد ذلـك للبدايـة، التصريع؛ وجدنا أن التصريع لا يقوم هنا بمجرد وظيفته التقليدية كحسن افتتاح؛ وإنما يلعب دورا في خلـق التكرار الصوتي المؤثر في جو القصيدة بشكل عام؛ فصوت الراء ومجراه (الياء القصيرة) يخلق الانطبـاع بالانكسار، ويهدئ الإيقاع في قرار كل بيت؛ وبذلك فهو يعتبر في المقطوعة الأولى عائقًا إلى حد ما للتـدفق الناتج عن قلة الصوائت وكثرة الزحافات، وخاصة الزحافات التي تحذف السواكن (الخبن في هذه القصـيدة)، بينما يقيم "تكرار الراء ومجراها" في المقطوعة الثانية مزيدا من بطء الإيقاع البطيء أصلاً.

لكل ذلك؛ فإن وظيفة التصريع هنا ليست أيضا مجرد وظيفة صوتية، وإنما أيضا وظيفة معنوية. إنه ينبئ منذ بداية القصيدة بمستوى التجربة الحقيقي، الذي لا يتبدى إلا في الجزء الثاني من القصيدة. الجزء الأول - كما سبق - يقدم الجزء الحي النابض من التجربة، ولولا هذا المهدئ الإيقاعي المتمثل في الروي ومجـراه؛ لكان أكثر سرعة، ولو حدث ذلك لكانت الفجوة بين الجزءين أوسع مما ينبغي.

الوقفات الناتجة عن تكرار الروي ومجراه بكثرة توحد القصيدة، ولكنها أيضا تنبئ وتمهـد وتقـود إلـى المستوى الأعمق في القصيدة؛ مستوى الكشف في التجربة، مستوى القرار.

من هنا نلاحظ أن قدرا من الفهم لإمكانيات الشكل القديم كان قادرا على أن يقيد شعر أبوللو، ويقـدم لـه أدوات تشكيل طيبة، وقد استغل بعض هؤلاء الشعراء هذه الإمكانيات بشكل جيد في كثير من القصائد؛ الأمر الذي يعطي إشارة إلى أن نتائج الإحصاءات السابقة فيما يخص الوزن والقافية (في الشكل التقليدي) يمكن ألا تكون ذات دلالة قاطعة على موقف هؤلاء الشعراء من التقليد أو التجديد، ولكنها على أي حال مؤشر علمـي حقيقي بدرجة كبيرة إلى هذا الموقف الأكثر ميلاً إلى التقليد، وإن حمل إمكانيات التجديد التي سـتتبدى فـي بحثهم عن شكل جديد، وفي العثور على هذا الشكل الجديد.

الفصل الثاني

البحث عن شكل جديد

كان شعراء أبوللو – كتيار من تيارات الرومانسية العربية - يحملون مضامين جديدة، تختلف نسبيا عـن المضامين التي يحملها الشعراء السابقون عليهم، وخاصة من الإحيائيين، غير أن هذا الاختلاف في المضامين لم يكن اختلافًا جذريا، بحيث يؤدي إلى التخلي عن هذه المضامين تماما، وبالتالي التخلي عن الشـكل الـذي كانت تصاغ فيه.

ولقد تبدى موقفهم هذا بوضوح، من خلال المعالجة السابقة لطبيعة تعاملهم مع الشكل التقليدي، الذي ظلوا يرون عدم صلاحيته لصياغة مضامينهم الجديدة، ومع ذلك صاغوا عليه معظم أشعارهم، وكانت صـياغتهم تقليدية إلى حد كبير. وإزاء هذا الإحساس بعدم صلاحية الشكل القديم، وفي نفس الوقت عدم قـدرتهم علـى التخلي عنه أو تحطيمه من الداخل؛ كان عليهم أن يبحثوا عن حلول لهذه المعضلة، وكان علـيهم أن يبحثـوا عن أشكال جديدة تخرج بهم عن صرامة إطار الشكل القديم، وتحقق فـي نفـس الوقـت صـياغة أفضـل لما يحملون من رؤى جديدة وتجارب جديدة.

يقول الدكتور عبد القادر القط: "لم ينبذ هؤلاء الشعراء إطار القصيدة القديم، بل لعلهم كانوا أكثر ميلاً إليه؛ فقد كان إيقاع القصيدة العربية القديمة ما زال عميقًا في نفوسهم، وكان رصيدهم من التراث ما زال ذخيرتهم الأولى، ووسيلتهم إلى الإبداع، فحاولوا أن يوفقوا بين خصائص ذلك الرصيد ومقتضيات العصـر، ومفهـوم الشعر الحديث وطبيعة التجربة الوجدانية. وقد وجدوا في بعض ألوان من الشعر القديم ذات الطابع الوجداني ما أعانهم على هذا التوفيق، فظلت القصيدة من حيث إطارها الشكلي ذات مظهر قديم، لكنها اكتسبت سـمات جديدة واضحة في طبيعة موسيقاها ومعجمها وصورها"[115].

ويبدو أن الدكتور القط لا يقصد بالمظهر القديم الشكل التقليدي فقط، ولكن أيضا الأشكال التراثية الأخرى التي ظهرت في بعض اللحظات التاريخية، معبرة عن اتجاه جديد، سواء كان ضعيفًا أو قويا، ومتمردة علـى الشكل التقليدي. هذه الأشكال هي التي حددت تطور شكل الشعر العربي منذ البداية، ولعلنا لو نظرنـا إلـى كيفية تطور القافية في الشـعر العربـي لبـدا الأمـر منـذ البدايـة علـى هـذا النحـو الـذي يصـوره د. مصطفى عوض الكريم: "من المرجح أن القوافي كانت في أول الأمر صوتية كقول الراجز":

ما تبتغـي الحـرب العـوان منـي		**بـــازل عـــامين صـــغير ســـني**
لمثل هذا ولدتني أمي		

وكقول الآخر:

يـــــــا قـــــــــبح ا بنـــــــــي الســــــــعلاة
عمـــــــرو بـــــــن يربـــــــوع شـــــرار النـــــاس
ليســــــــــوا بـــــــــــأحرار ولا أكيـــــــــاس

[115] الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٣٦٩-٣٧٠.

وقد كان هذا اللون من النظم خاصا في أول الأمر ببحر الرجز، ثم انتقل إلى غيره من بحور الشعر بعـد اختراعها.

ثم دخلت التقفية بعد هذا في مرحلة جديدة هي التي نراها في القصيدة، وهو إرسال الأقسمة الفردية، "مـا عدا الأول؛ أي صدر مطلع القصيدة"، وجعل الأقسمة الزوجية من نفس القافية.

وقد أصبحت هذه الطريقة من التقفية الطريقة المحببة عند شعراء العرب، فنظموا فيهـا جـل شـعرهم، واحتقروا ما سبقها، كما احتقروا ما تلاها من طرق.

وقد تلت هذه الخطوة خطوة أخرى، بظهور الأرجوزة المزدوجة التي لكل قسمين منها قافية خاصة. وأقدم مثال لذلك القطعة التي أوردها صاحب الأغاني[116] منسوبة للوليد بن يزيد، والتي قالها في خطبـة الجمعـة حين صلى بالناس:

الحمـــد ولـــي الحمـــد		أحمــده فــي يســرنا والجهــد
أشهد في الدنيا ومـا سـواها		أن لا إلـــه غيـــره إلهـــا
ما أن له في غيره (؟) شـريك		قـد خضـعت لملكـه الملـوك
أشهد أن الـدين ديـن أحمـد		فلـيس مـن خالفـه بمهتـدي

وكانت الخطوة التي تلت هذه أن زاد عدد الأقسمة التي لها نفس القافية عن اثنـين؛ فأصـبحت القصـيدة بصورتها الجديدة ثلاثية أو رباعية أو خماسية.

وكانت الخطوة التي تلت هذه هي ظهور الشعر المسمط، ومنه المثلث أ أ ب، جـ جـ، د د، ب... إلـخ، ومنه المربع وقوافيه أ أ أ ب، جـ جـ جـ ب د د د ب، ومنه المخمس وقوافيه أ أ أ أ ب، جـ جـ جـ جـ جـ ب... إلخ، والأخير هو أكثر أنواع الشعر انتشارا، حتى يكاد ينفرد باسم المسمط دون غيره من أنـواع هذا الشعر. والشرط في الشعر المسمط أن تكرر قافية واحدة تسمى عمود القصيدة، وللشاعر بعد ذلك مطلق الحرية في اختيار العدد الذي يروقه من القوافي الفرعية[117].

وما يهمنا في هذا النص ليس التطور التاريخي لشكل القافية في الشعر العربي، فربما اختلفنا في ذلك مـع صاحبه وليس هنا مجاله، ما يهمنا هو معرفة الأشكال التي طرحها التراث من التقفية. هناك بالإضـافة إلـى الشكل التقليدي – ولنترك شكل البداية الآن – المزدوج والمسمط، والثلاثيات والرباعيات والخماسيات... إلخ، غير أن الدكتور صاحب النص لم يذكر – ضمن ما ذكر- شكل المربع بنوعيه؛ وإنما ذكر فقط المربع الـذي تشترك أربعة أشطاره في القافية، والذي يقدم ابن رشيق نموذجا منه مرويا عن الزجاجي:

---

(116) يذكر د- الكريم مرجعه هنا: الأغاني، جـ٧، ص ٥٧-٥٨.

(117) مصطفى عوض كريم (دكتور): فن التوشيح، دار الثقافة، بيروت سنة ١٩٥٩، ص ٤١-٤٩، وراجع حول أولية الشـعر المسجوع: عوني عبد الرءوف: بدايات الشعر العربي، المقدمة وصفحات ٥٤-٩١. وحول الأشكال الـواردة فـي الـنص راجع إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص ٢٨٠ وما بعدها، ولسان العرب لابن منظور ١٩٥/٩.

سـقى طلـلاً بحـزوى		هـزيم الـودق أحـوى
عهـدنا فيـه أورى		زمانـا ثـم أقـوى
وأروى لا كنـود		ولا فيهـا صـدود
لهـا طـرف صـيود		ومبتسـم بـرود
لـئن شـط المـزار		بهـا ونـأت ديـار
فقلبـي مسـتطار		ولـيس لـه قـدار.."[118]

وهذا النوع من المربع شبيه بأحد أنواع الدوبيت الفارسي الأصل، والذي يقـدم إبـراهيم أنـيس هـذا النموذج له:

روحي لك يا زائر الليل فدا		يا مؤنس وحدتي إذا الليل هـدا
أن كان فراقنا مع الصبح بدا		لا أسفر بعد ذلك صبح بـدا[119]

أما النوع الآخر من المربع، والذي يشبهه نوع من الدوبيت؛ فهو المربع الذي يرسـل شـطراه الأولان، وتقفى واخرهما فقط، أو تقفى الشطرتان الأوليان بقافية والثانيتان بقافية أخرى؛ وهذا مـا يسـمى بالـدوبيت المقفى داخليا. ويشبه أيضا ما يسميه ابن خلدون "الملعبة" من عروض أهل البلد مثال:

أبكاني بشاطئ النهر نوح الحمام		على الغصن في البستان قريب الصباح
وكف السحر يمحو مداد الظـلام		وماء الندى يجري بثغـر الأقـاح[120]

ومن الأشكال التي تقرب من المربع أحيانًا ومن المسمط (حيث يكون هناك شطرة مختلفـة القافيـة عـن الأخريات) أشكال المواليا[121] الذي يأتي نظام تقفيته على: أأ ب أ، والسلسلة[122]، وكلاهما له نظام خـاص في الوزن، ثم شكل الكان وكان، وشكل القوما[123]؛ فهما لا يختلفان كثيرا في التقفية عن المربع أو المسـمط (حسب الروايات المختلفة)، ولكنهما يختلفان في شيء هام في الوزن؛ وهو أن بعض أشـطرهما تطـول أو تقصر عن الأشطر الأخرى.

كذلك من الأشكال التي شاعت عند أهل الأندلس ومصر الزجل، وأحد أوزانه مسـتفعلن فعلـن[124]، ثـم الموشحات.

---

(118) ابن رشيق: العمدة ١/ ١٨١.

(119) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٢١٦.

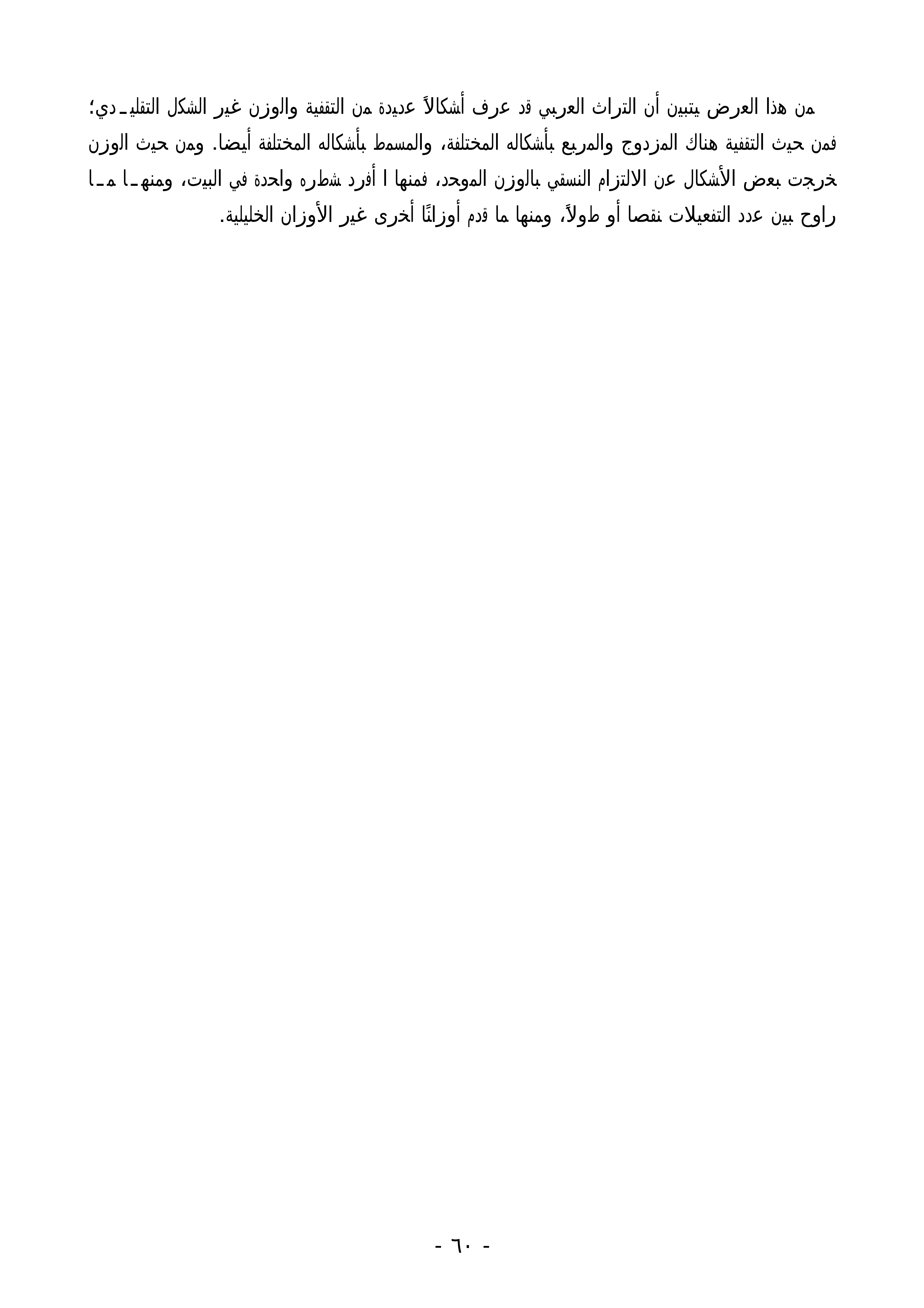
(120) ابن خلدون: المقدمة، ط٣، المطبعة الأميرية ببولاق، مصر، سنة ١٣٢٠هـ، ص ٥٩٩-٦٠٢.

(121) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٢١٢.

(122) محمود فاخوري: سفينة الشعر، ط٢، مكتبة الثقافة بحلب، سنة ١٩٧٤، ص ١٨٣.

(123) إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص ٢١٦، وأحمد ضيف: بلاغة العرب في الأندلس، ص ٢٢٤.

(124) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٢٤١. سيأتي الحديث عنه تفصيلاً في الفصل الثالث.



من هذا العرض يتبين أن التراث العربي قد عرف أشكالاً عديدة من التقفية والوزن غير الشكل التقليـدي؛ فمن حيث التقفية هناك المزدوج والمربع بأشكاله المختلفة، والمسمط بأشكاله المختلفة أيضا. ومن حيث الوزن خرجت بعض الأشكال عن الالتزام النسقي بالوزن الموحد، فمنها ا أفرد شطره واحدة في البيت، ومنهـا مـا راوح بين عدد التفعيلات نقصا أو طولاً، ومنها ما قدم أوزانًا أخرى غير الأوزان الخليلية.

إذا عدنا بعد ذلك إلى الجدول رقم ٤ الذي يوضح تنويع شعراء أبوللو في قوافيهم؛ لاحظنا أن الأشكال التي نوعوا بها على الشكل التقليدي هي حسب كثرة شيوعها لديهم: المربع (بنسبة ٤٧,٤ من إجمالي تنويعهم)، شكل المقطوعة (٢٢,٣١%)، الموشحات (٩,٥%)، المسمط (٧,٨%)، ثم المزدوج (٠,٤%)، ثم السوناتا (أقل من ٠,١%)، ثم هناك قصائد تداخل فيها أكثر من نظام (بنسبة ٩,٣%)، وأخرى لا نظام (٠,١%).

ومن هذا الترتيب يتضح أن شكلين من هذه الأشكال يشغلان حوالي ٧٠% من إجمالي تنويعهم، وهما المربع والمقطوعة. وتتوزع نسبة الـ"٣٠%" الباقية على بقية الأشكال بنسب تقل عن ١٠%، وتصل إلى ٠,١% أحيانًا.

ولو أننا أخذنا في معالجة هذه الأشكال حسب كثرة شيوعها عندهم؛ فسوف نبدأ إذن بشكل المربع.

ومما لا شك فيه أن شيوع شكل المربع عند شعراء أبوللو إلى الدرجة التي شغل بها نصف نظمهم في القوافي المتنوعة؛ يشير إلى دلالة أكيدة على مدى طواعية هذا الشكل بالنسبة إليهم، وترجع هذه الطواعية – في ظننا - إلى سهولة النظم على هذا الشكل من ناحية، ومن ناحية ثانية أتاحته لمجموعة من الإمكانيات التنويعية التي تخرج به – في حدود- عن نطاق الشكل التقليدي، وخاصة في القافية؛ ذلك أنه من الملاحظ أن شعراء أبوللو لم يتمكنوا – في إطار شكل المربع - أن يستخدموا أكثر من وزن في القصيدة الواحدة.

يتيح هذا الشكل أيضا إمكانية الضرب، ما دام تغيير القافية متاحا[١٢٥].

وهذه الإمكانيات في تغيير القافية والضرب إمكانيات طيبة في حد ذاتها؛ لأنها تتيح للشاعر القدرة على أن يقدم مؤشرات إيقاعية لما يمكن أن يحدث من تغيير في مسار مضمون القصيدة، غير أن هذه الإمكانيات لا تفيد كثيرا في إطار شكل المربع، والسبب في ذلك يرجع إلى أن الانتقال فيه يحدث بسرعة فائقة؛ فبعد كل بيتين يلتزم الشاعر بأن يغير القافية، وقد يغير الضرب أو لا يغيره، وكان الشاعر قد وقع هنا في نسقية جديدة مفروضة عليه سلفًا، وعليه أن يقسم قصيدته حسب هذه النسقية التي لا تختلف عن نسقية الشكل التقليدي إلا من حيث سهولة التزامها؛ لأن الشاعر في إمكانه أن يغير القافية كلما تعذر عليه النظم عليها؛ وهذا هو معنى السهولة التي أشرنا إلى وجودها في هذا الشكل.

---

[١٢٥] المعروف أن العروضيين يمنعون تنويع العروض والضرب في القصيدة الواحدة. فإنه إذا لزم العروض أو الضرب حكم في بيت من القصيدة أو القطعة؛ وجب أن تتساوى فيه جميع الأبيات، وإذا حدث تنويع في الضرب سمي ذلك "تحريدا"؛ وهو عيب من عيوب القافية، راجع الحاية (صفحتي ٧٩، ١٠٦) والتبريزي: الكافي في العروض والقوافي (صفحتي ١٠٥، ١٦٧)، غير أنه ينبغي الإشارة إلى أن شعراء أبوللو قد نوعوا الإضراب حتى أطر الشكل التقليدي؛ وذلك في حوالي ثلاثين قصيدة.

غير أن هذا التغيير لم يكن ذا هدف فني في الغالب؛ وإنما كان إما بغرض التسهيل، أو لعدم الوعي الصحيح بالعروض. ويمكن أن نراجع على سبيل المثال قصيدة ناجي "الشك"، ص ١٠٠ من ديوان وراء الغمام، وقصيدة أبي شادي تزكية الأدب، ص ٨١٢ من الشفق الباكي. وقصيدة الهمشري: الذاكر الناس، ص ٩٣ من ديوانه السابق الإشارة إليه. وقصيدة المدينة الباسلة لعلي محمود طه، ص ٢٣٤ من الديوان المشار إليه سابقًا.

شكل المربع إذن شكل سهم النظم عليه من ناحية، ومن ناحية ثانية يصعب أن تنظم عليه تجربة حقيقية إلا بجهد شديد. ومن هنا يتبدى في هذا الشكل مدى وعي الشاعر بأدوات التشكيل، ويكشف تعامل شعراء أبوللو مع شكل المربع عن هذين الوجهين السابقين له.

في قصيدة "موكب الجمال"[(١٢٦)] يقول أحمد زكي بو شادي:

حججنا إليـه محـرمين وإن يكـن		**تجردنــا مــن نــزوة وصــغار**
ولكـن قلبـي مـا تجـرد لحظـة		**من النار، إن النـار بعـض شـعاري**
حججنا إليه والهوى يسبق الهـوى		**إلى الهيكل الصاحي إلى المعبد الخالي**
فلما بلغنـاه هـوى يلـثم الثـرى		**رفـاقي، وبـاحوا للجمـال بآمـال**
ولكنني أخرست مـن رهبـة لـه		**كما تخرس الشمس الحمـام طلوعـا**
فلما أفاقت مهجتي مـن ذهولهـا		**تــدفق قلبــي بــالنظيم دموعــا**
وأودعت نفسي في قصيدة شـاعر		**تحـرر إلا مـن عبوديـة الحسـن**
وصار إلها وهـو عبـده لوحيـه		**كـذلك رب الفـن إن عـاش للفـن**
فلما انتهينا من نشيدي وشـدوهم		**وكم مـلء تعبيـر الفنـون جنـون**
تبسم هذا الحسن حـين ابتسـامة		**فنـون ومـا كـل الفتـون فتـون**
أخذها عليه العهـد مـن بسـماته		**وصرنا رجال العزف والنقش والحفر**
وألهمت تقديس الجمـال روائعـا		**من الشعر حين الشعر أليق بالشـعر**

وفي هذه القصيدة يحاول الشاعر أن يجعلنا ننفعل معه بالجمال المقدس، الذي يقول إنه يقدسه، ولكننـا لا نستطيع أن ننفعل ذلك؛ لأن الشاعر نفسه لم يشعرنا أنه يقدس هذا الجمال، وكل ما فعله أن قـدم لنـا وصـفًا تقريريا خارجيا لموكب الجمال، وملأه بالتعبيرات المحفوظة التي لا تفيد شيئًا سوى تثبيت مضمون القصيدة، على هامش المشاعر التي يصفها، ولا تدخل في أعماق هذه المشاعر، ويظل الشاعر محاكيا لحدث خـارجي لا يبدو متأثرا به، ولا نستطيع بالتالي أن نتأثر نحن به، ولنلاحظ مثلا التعبيرات التاليـة: إن النـار بعـض شعاري، كما تخرس الشمس الحمام طلوعا، كذلك رب الفن إن عاش للفن، وكم ملء تعبير الفنون جنون، وما كل الفتون فتون؛ وهي تعبيرات تكاد تحتل الشطرات الثواني كلها من الأبيات.

إذا تأملنا كذلك التركيب النحوي للأبيات؛ نجدها ا تخرج عن الترتيب العادي في اللغة العادية، مـا عـدا بيتًا واحدا:

فلما بلغناه هوى يلثم الثرى		**رفاقي، وباحوا للجمـال بآمـال**

فالفاعل هنا يتأخر ويتقدم فعلاه هوى ويلثم؛ الأمر الذي أدى إلى توالي فعلين، مربكًا بـذلك القـارئ دون مبرر يدعو لذلك.

---

(١٢٦) القصيدة ص ١٣ من ديوان الشعلة، ط مطبعة التعاون بالقاهرة، سنة ١٩٣٣.

هذه الصياغة التقريرية المباشرة تعكس مدى سكون القصيدة، وعدم وجود التوتر الانفعالي فيها، وينعكس هذا السكون بنفس القدر على عناصر الإيقاع المختلفة؛ فنسبة الزحافات، والصوائت لا تختلف من بيت إلـى آخر، وتغيير القافية لا يفيد شيئًا مادامت القصيدة لا تقدم انتقالات حقيقية في المضمون، ويصبح تغيير القافية تكسيرا للتسلسل النغمي بلا مبرر، وإذا قرأنا هذه الأبيات:

حججنـا إليـه والهـوى يسـبق الهـوى	
	إلى الهيكل الضاحي إلـى المعبـد الخـالي
فلمـا بلغنـا هـوى يلـثم الثـرى	
	رفـاقي وبـاحوا للجمـال بآمـال
ولكننـي أخرسـت مـن رهبـة لـه	
	كمـا تخـرس الشـمس الحمـام طلوعـا
فلمـا أفاقـت مهجتـي مـن ذهولهـا	
	تـدفق قلبـي بـالنظيم دموعـا
وأودعـت نفسـي فـي قصـيدة شـاعر	
	تحـرر إلا مـن عبوديـة الحسـن- إلـخ

وجدنا كل بيت من الأبيات الخمسة يبدأ بفعل حججنا، بلغنا، أخرست، أفاقت، أودعت، وكلها تتساوى فـي قيمتها المضمونية في حدث القصيدة، وبالتالي يصبح التمييز بين كل بيتين بقافية تمييزا اعتباطيا، ولا يحتوي على قيمة فنية؛ فالبيت الثالث لا يقدم شيئًا بعيدا عن البيت الثاني، بينما الثاني هو الذي يقدم نقله في الحـدث، وكان من الأجدر أن يبدأ تغيير القافية به لا بالثالث. ونفس الأمر في البيت الخامس؛ فهـو تواصـل للبيـت الرابع، وكان الأجدر أن يتم تغيير القافية في البيت الرابع؛ لأنه يقدم نقلة – إلى حد ما - عن البيت الثالـث، وهكذا.

فإذا عدنا إلى وسيلة أكثر غموضا وكشفًا في نفس الوقت عن لاوعي الشاعر؛ وهي "الضرب"؛ وجـدنا أن الشاعر فعلاً يستغل إمكانية تغيير الضرب، ولكنه يغيرها ليضعها في أسر سيمرتية به جديدة، غير مرتبطـة بالقصيدة؛ فالمربع الأول ضربه فعولن، والثاني مفاعيلن، والثالث فعولن، والرابع مفاعيلن، والخامس فعولن، والسادس مفاعيلن، وهكذا تسير الضروب بطريقة منتظمة ١،٢ /١،٢... إلخ، وبالتالي فهي تعكس إلى أي حد كان الشاعر يحتاج إلى إمكانيات هذا الشكل في صياغة هذه القصيدة، وكانت حاجته الوحيدة هـي التسـهيل على نفسه في النظم ليس أكثر من ذلك.

وتمثل قصيدة علي محمود طه "ا والشاعر"؛ قدرة أفضل على الصياغة في شكل المربع؛ بحيث تكاد تصل إلى العكس من القصيدة السابقة، فعلي محمود طه يدرك أن هذا الشكل يحقق له قدرا من الحرية والقدرة على التنويع، كما يدرك أيضا أنه يحقق إمكانية صوتية، تتمثل في إتاحة الفرصة لتكرار صوت معين مرات أكثر في عدد قليل من الأبيات، فيبدو تأثير الصوت أكثر وضوحا، وبالتالي أكثر دلالة على مضمون المقطوعة، وهذه عدة مقطوعات من القصيدة الطويلة[١٢٧].

١- لا تفزعي يا أرض لا تفرقي
من شبح تحت الدجى عابر
ما هو إلا آدمي شقي
سموه بين الناس بالشاعر

٢- حنانك الآن فلا تنكري
سبيله في ليلك العابس
ولا تضيقي ليله، ولا تنفري
من ذلك المستصرخ البائس

٣- مدي لعينيه الرحاب الفساح
ورقرقي الأضواء في جفنه
وامسكي يا أرض، عصف الرياح
والراعد المنصب في أذنه

٤- أتسمعين الآن في صوته
تهدج الأنات في قلبه
وتقرأين الآن في صمته
تمرد الروح على ربه

٥- في وقفة الذاهل ألقى عصاه
مولى الجبهة شطر الفضاء
كأنما يرقى الدجى ناظراه
ليستشفا ما وراء السماء

٦- يسقط ضوء البرق في لمحه
على جبين بارد شاحب
ويستثير البرد في لفحة
نارا تلظى من فم ناضب

---

[١٢٧] القصيدة ص ٢٦٧ من الديوان، جمع سهيل أيوب.

٧- أنـــــــــت لــــــــــه، يــــــــــا أرض أم رءوم
فأشــــــــهدي الكــــــــون علــــــــى شــــــــفوته
ورددي شــــــــــكواه بــــــــــين النجــــــــــوم
فهــــــو ابنـــــــك الإنســـــــان فـــــــي حيرتـــــــه

٨- مــــــــا هــــــــو إلا صــــــــوتك المرســـــــــل
وروحــــــــك المســــــــتعبد المرهــــــــق
قــــــــد آده الـــــــــدهر بمــــــــا يحمــــــــل
فجــــــــاء عــــــــن آلامــــــــه ينطــــــــق؟

٩- طغـــــــى الأســـــــى الـــــــداوي علـــــــى صــــــوته
يـــــــا للصـــــــدق مـــــــن قلبـــــــه النـــــــاطق
مضـــــــى يبـــــــث الـــــــدهر فـــــــي خفتـــــــه
شـــــــكاية الخلـــــــق إلـــــــى الخـــــــالق

١٠- لا تعـــــــدني، يـــــــا رب فـــــــي محنتـــــــي
مـــــــا أنـــــــا إلا آدمـــــــي شـــــــفي
طردتنـــــــي بـــــــالأمس مـــــــن جنتـــــــي
فـــــــاغفر لهـــــــذا الغاضـــــــب المحنـــــــق

١١- حنانــــــــك اللهــــــــم، لا تغضــــــــب
أنــــــت الجميـــــــل الصـــــــفح، جـــــــم الحنـــــــان
مـــــــا كنـــــــت فـــــــي شـــــــكواي بالمـــــــذنب
ومنـــــــك يـــــــا رب أخـــــــذت الأمـــــــان

فالشاعر هنا يمتلك الشكل إلى حد كبير، يعرف إمكانياته، فيستفيد منها حين يحتاج إليها، ويـدعها حينمـا لا تكون ضرورة لذلك؛ فهو ينوع القافية بين كل مقطوعة وأخرى في المربعات الأربعة الأولى، رابطًا روي المربع بمعناه، وهذا أمر يمكن أن تحسه من تجاوب الروي المطلق بالتحديد، الذي مجراه كسرة مثل القـاف والعين والراء في المقطوعتين الأولى والثانية، والهاء في المقطوعة الرابعة، وألف المد والحاء في الثالثـة، ونفس الأمر في القوافي الداخلية: الراء المكسورة في المقطوعة الأولى، والسين المكسورة في الثانية، والهاء المكسورة في الثالثة والرابعة. وتمثل كل مقطوعة من المقطوعات انتقالة معنوية ملحوظة، ولكنها ليست مـن الشدة بحيث تجعل الشاعر يغير الضرب بينها؛ ولذلك يظل الضرب (فاعلن) في المقطوعات الأربع.

أما المربع الخامس، الذي يعبر عن ثورة الشاعر وتمرده، وصراعه الصامت؛ فإن القافية فيه مقيدة، سواء في القافية الخارجية أو الداخلية؛ ولذا يصبح الضرب "فاعلان"؛ حيث يلتقي ساكنان؛ تعبيرا عن صلابة تؤيدها طبيعة الصوتين؛ الهاء والهمزة الساكنين.

ولكن الشاعر يعود بعد ذلك إلى القوافي المطلقة حتى نهاية المقطوعات، وأيضا إلـى الضـرب "فـاعلن" تعبيرا عن تراجع الشاعر عن هذه الصلابة التي بدت في المربع الخامس، والشاعر يتراجع تراجعا تـدريجيا يبدو في المزاوجة بين القافية الخارجية المطلقة، والقافية الداخلية المقيدة في المربع السابع، وكذلك المزاوجة بين الضرب فاعلن والعروض فاعلان.

والشاعر بهذا التراجع عن الصلابة في الضرب والقافية يمهد للمقطوعة الأخيرة؛ حيث الاستسلام التـام، وفي هذا المربع نجد أن الضرب عاد إلى فاعلان، ولكن بصوت النون اللين لا بصوت قوي كالهاء أو الهمزة في المربع الخامس، ويؤدي هذا اللين في المقطوعة الأخيرة قافية داخلية مطلقة، ومجراها الكسرة أيضا، لكن بصوت شديد هو الباء. ووجود هذا الصوت مع وجود الضرب فاعلان يعكس أيضا أن الاستسلام التام فـي مضمون القصيدة يبدو أنه استسلام المرغم لا الراغب؛ وهذا ما يؤيده التبرير الذي يقدمه الشاعر لتمرده فـي المقطوعات التي تلت المربع الحادي عشر:

ما أنـا بـالزاري ولا الحاقـد		**لكنني الشـاكي شـقاء البشـر**
أغنيت عمري في الأسى الخالد		**فجئت أستوحيك لطـف القـدر**
تمردت روحـي علـى هيكلـي		**وهيكــل الجســم كمــا تعلــم**
ذاك الضعيف الرأي لـم يفعـل		**إلا بمــا يــوحي إليــه الــدم!**

وهكذا نلاحظ أن وعي الشاعر بالشكل الذي يختاره للصياغة؛ يمكن أن يجعل من الشكل – حتى ولو كانت إمكانياته ضئيلة ومحدودة - شكلاً مطواعا، ومفيدا في تجسيد المضمون، بل أيضا مساعدا على بيان جوانبـه التي قد ا يستطيع أن يعبر عنها بنفسه مباشرة، وهذا يؤكد مدى الجدل القائم فعلاً بين عناصر قصيدة الشعر؛ بحيث يصعب الفصل الحاد، فكلها متجاوب، متجادل، فاعل في خلق القصيدة.

إن هذه القصيدة لعلي محمود طه يمكن أن تقدم الوجه الإيجابي لاستخدام شكل المربع عند جماعة أبوللو، في مقابل الوجه السلبي الذي تبدى عند أبو شادي، وعند من سبقه من مبشري الرومانسية، الذين وإن كانوا قد استخدموا هذا الشكل بنسب كبيرة كما نلاحظ من الجدول رقم (٦)، إلا أن معظمهم قد وقع فيما وقع فيه أبـو شادي من غياب البعد الفني الحقيقي لاستخدام الشكل، كما يبدو بوضوح شديد عند شاعر كالعقاد مثلاً.

إذا كان شكل المربع يتحدد بتغير القافية بعد كل بيتين، سواء التزم – مع ذلك - التقفية الداخلية أم لا؛ فإن هذا الشكل يمكن أن يكون تمهيدا للشكل الذي احتل عند شعراء أبوللو أعلى نسبة شيوع بين أشكال التنويع بعد المربع. هذا الشكل هو شكل المقطوعة، وشكل المقطوعة يتحدد باستعمال قافية لكل مجموعة مـن الأبيـات؛ وهو بهذا المعنى يختلف عن شكل المقطوعة الموجود في التراث العربي؛ فالمقطوعة عند العروضيين هـي مجموعة من الأبيات التي تصل إلى سبعة أو عشرة، فإذا وصل عدد الأبيات إلى سبعة أو عشرة – في رأي آخر- كونت الأبيات قصيدة، وقد كانت المقطوعة عند العروضيين تلتزم نفس التزامات القصيدة، من حيـث وحدة الوزن والقافية، وكذلك وحدة الضرب. ولم نعرف شاعرا قديما جمع بين أكثر من مقطوعة بأكثر مـن وزن أو قافية في إطار واحد. ولكن هذا لا يعني أن شعراء أبوللو أول من استخدم شكل المقطوعة بـالمعنى الأخير؛ فقد يكون الشكل التراثي للمقطوعة جذر استخدام أبوللو، وقد يكون شكل المربـع السـابق أو شـكل المخمسة التي تتغير القافية فيها بعد كل خمسة أبيات أو خمسة أشطر[١٢٨] جذرا أو رافدا آخر. وقـد يكـون شكل الـ Stanza المنتشر بين الرومانسيين الأوروبيين رافدا ثالثًا، غير أن الأمر لا يحتاج إلى معاناة البحث عن أي هذه الأشكال كان أساسا هو المثير الحقيقي لاستخدامهم شكل المقطوعة، مـادام الرومانسـيون مـن شعراء مصر أو حتى الممهدون للرومانسية قد استخدموا هذا الشكل؛ فقد استخدمه شكري (حسب الجدول رقم ٦ بنسبة ٤٠% من جملة تنويعه في القوافي، واستخدمه العقاد بنسبة ٣٥,٧%، ومطـران بنسـبة ١٧,٥%"، ومتوسط النسب ينتج ٢٩% من إجمالي تنويع القوافي عند شعراء أبوللو؛ فقد نظم شعراء أبوللو مائة وأربـع عشرة قصيدة في هذا الشكل، وتراوح عدد أبيات المقطوعات عندهم بين ثلاثة أبيات وخمسة عشر بيتًا، هـذا بالإضافة إلى ثماني قصائد لم ينتظم عدد الأبيات في كل مقطوعات القصيدة، وهذه سـنعالجها فـي الفصـل الثالث؛ فيكون العدد الإجمالي لإنتاج شعراء أبوللو في شكل المقطوعة اثنتين وعشرون ومائة قصيدة، بنسـبة ٢٣,٤% من إجمالي تنويعهم في القصائد، كما نلاحظ من الجدول رقم ٤، وهي نسبة أقل من نسبة هذا الشكل المقطوعي، قد نظمت على شكل تتغير فيه القافية بعد كل أربعة أبيات، وكان عدد قصائد هذا الشـكل سـتين قصيدة، يليه عدد القصائد التي عدد أبيات كل مقطوعة فيها خمسة أبيات ("ثماني عشرة قصيدة")، ثـم يليـه القصائد التي عدد كل مقطوعة فيها من الأبيات ثلاثة (أربع عشرة قصيدة).

ومن هذا الترتيب سنلاحظ أن العدد يتضاءل كلما قل عدد أبيات المقطوعات، وهـذا يعنـي أن تفضـيل شعراء أبوللو في إطار شكل المقطوعة كان يزداد مع زيادة عدد أبيات المقطوعات ويقل مع قلتهـا؛ الأمـر الذي يشير إلى تمييز شكل المقطوعة عن شكل المربع بهذه الحرية؛ حرية اختيار عدد أبيات المقطوعة، وهي حرية لم تكن متاحة في شكل المربع، هذا بالإضافة إلى إمكانيات التنويع الأخرى، التي يتفـق فيهـا شـكل المقطوعة مع شكل المربع؛ مثل إمكانية تغيير الوزن بين مقطوعة وأخرى، وإمكانية تغيير القافية، وبالتـالي إمكانية تغيير الضرب مع كل تغيير في القافية.

---

[١٢٨] راجع إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٢٨٥-٢٨٦.

فكيف استفاد شعراء أبوللو فعليا، ومن خلال النصوص من هذه الإمكانيات المتاحة في هذا الشكل؟

من الطبيعي أن يتراوح استخدام شعراء أبوللو لشكل المقطوعة، واستغلالهم لإمكانياته بين التمرين الشكلي الذي ا هدف له، وبين النضج والإحساس المرهف بهذا الشكل؛ فهذه مثلاً قصيدة "الجنة الأرضية"[١٢٩] لأبي شادي:

جنة للخيال في كنف الدوح		**حبتها السماء بالحسن شتى**
فوق دنيا القبور تزخر بالوحي		**والحب قد أبى الموت موتا**
شخص الملهمون نحو ذراها		**وإليها يجمح صوتي وموتي**
والسراب الرقراق يزجي إليها		**أتقياء الأنام من كل مأتى**
سيجت بالملائك الزهر والزهر		**وبالحلم لا يرى الصمت صمتا**
خلقتها الأوهام عاشت على الدهر، وهو قد عاش ميتًا!		
*******		
جنة تملأ الأنوثة معناها		**فيبدو النعيم ذلك المعنى**
سكنت في الجمال والناس صرعاها		**وعادت لهم ثوابا فنا**
من نظيم عن النماذج حال		**كمعين غمر يشق العينا**
وثياب نقية من بياض		**وكأن الضياء فيها استكنا**
وجسوم رشيقة في جنان		**كالأماني إذا تحررن عنا**
جنة كلها عجيب ولكن		**كل ما أبدعته عنا ومنا**
*******		

والقصيدة وصف للوحة الفنان مارك سيمونز، وتمثل نوعا من القصائد التي أكثر منها أبو شادي في دواوينه المختلفة، وهي كمعظم قصائد هذا النوع وصف تقريري خالٍ من التجربة، وتصبح الإمكانيات التي في يد الشاعر لا قيمة لها؛ لأنها غير مستغلة، فالانتقال من قافية إلى قافية فاقد الدلالة؛ لأنه غير مرتبط بانتقالة حقيقية في معنى القصيدة؛ بل إن تقسيم القصيدة إلى مقطوعتين لا يبدو له من أهمية لا التسهيل على الناظم في توصيل المعنى الذي يريد أن يحاكي به اللوحة، والإمكانية المتاحة أمام الشاعر، والتي سبق أن استعملها في الشكل التقليدي. "تغيير الضرب" لم يجد مبررا لاستخدامه هنا بكثرة، وهو محق في ذلك، والمرتان اللتان استخدمه فيهما - حيث غير في البيتين السابع والتاسع الضرب إلى مفعولن بدلاً من "فاعلاتن" - كانتا اضطرارا م يرده الشاعر، ولا قصد من ورائه هدفًا فنيا محددا، لا يفيد في شيء إن لم ينفر الإذن من هذا النشاز الموسيقي الذي لا مبرر له.

ويمكن أن نجد مستوى أفضل للتعامل مع شكل المقطوعة في هذه القصيدة لحسن كامل الصيرفي:

---

[١٢٩] القصيدة في ديوان "فوق العباب"، صفحتي ٤٩، ٥٠.

غيرة[١٣٠]:

١- قالـــــت الزهـــــرة للطـــــائر: مـــــا هــــذا البريـــــق؟

٢- مـــــن عيـــــون مزقـــــت أضـــــواؤها الســــتر الصـــــفيق

٣- الحســــناء قــــد اســــتلقت علـــــى الأفــــق الســــحيق

٤- فهـــــي مـــــن نافـــــذة الظلمـــــاء تســـــتهدي العشـــــيق

٥- لا تمـــــل الســـــهر المرهـــــق فـــــي الليـــــل العميـــــق

٦- كشـــــفت عــــن حســــنها القطــــن فــــي دل رقيـــــق

٧- ومضـــــت ترنـــــو إلـــــى الأرض كمـــــا يرنـــــو المشــــوق

٨- إنهـــــا أفـــــتن مـــــا شـــــاهد فـــــي الكـــــون النســـــيق

***

٩- ســــمع الطـــــائر مـــــدح الزهـــــر للـــــنجم فثـــــارا

١٠- ورأى الـــــنجم يحيـــــي الزهـــــر بالضـــــوء جهـــــارا

١١- كلمـــــا مـــــس الســـــنا أثوابهـــــا اهتـــــزت ســــكارى

١٢- وســـــرى الشــــك إلـــــى الطـــــائر فاهتـــــاج وثـــــارا

١٣- وأثـــــار الكـــــم العـــــابر منـــــه مـــــا أثـــــارا

١٤- وبـــــدت غيرتـــــه الحمقـــــاء فـــــي عينيـــــه نـــــارا

١٥- هـــــز جنحيـــــه علـــــى الغصـــــن كإعصـــــار أغـــــارا

١٦- فهـــــوت زهرتـــــه مـــــن غصـــــنها- ثـــــم تـــــوارى

١٧- ومضـــــى الطـــــائر فـــــي الجـــــو إلـــــى الـــــنجم صعـــــودا

١٨- ثـــــائرا يـــــنفض عـــــن ســـــاقيه للـــــريح القيـــــودا

١٩- لـــــم يبـــــال العاصـــــف الأهـــــوج والليـــــل المريـــــدا

٢٠- كلمـــــا أوغـــــل فـــــي الـــــدرب رأى الـــــدرب بعيـــــدا

٢١- وإذا الفجـــــر مـــــن المشـــــرق يجتـــــاز الحـــــدودا

٢٢- جلـــــت منـــــه نجـــــوم الليـــــل فانســـــلات شـــــرودا

٢٣- وإذا الطـــــائر فـــــي الرحلـــــة قـــــد أعيـــــا جهـــــودا

***

٢٥- طلـــــع الصـــــبح علـــــى الكـــــون، وفـــــي الكـــــون ضـــــحايا

٢٦- زهـــــرة كفنهـــــا الصـــــمت، وللمطـــــر بقايـــــا

٢٧- وشـــــهيد مزقـــــت جثتـــــه كـــــف المنايـــــا

---

[١٣٠] القصيدة ص ١٥٥ من ديوان "صدى، ونور ودموع".

٢٨- وأمـــــاني مـــــــع الليـــــــل تـــــــوارت فـــــــي الزوايــــــا
٢٩- طويـــــــت صـــــــفحتها مـــــــن قبـــــــل أن تبـــــــدو النوايــــــا
٣٠- وكفـــــــاح بلـــــــغ الجهـــــــد مـــــــداه فتعايــــــا
٣١- عبـــــــث الأقـــــــدار فـــــــي الـــــــدهر بألبـــــــاب البرايــــــا
٣٢- كـــــــم وراء القـــــــدر العابـــــــث بالنـــــــاس خفايــــــا

فالشاعر هنا يخص كل مقطوعة بقافية لمشهد من مشاهد القصيدة/ القصة، التي تجسد رؤيـة الشـاعر القدرية للحياة؛ فالقدر يدير للزهر وللطير - وحتى للنجم الذي كان سببا في الصراع بينهما – مؤامرة الهلاك. وهذه الرؤية على ما فيها من استسلام وتشاؤم؛ استطاع الشاعر أن يجسدها في هـذه القصـيدة. ولأنهـا (القصيدة) أقرب إلى المشاهد القصصية، كان لا بد للشاعر أن يستخدم هذا الشكل المقطوعي ليتيح الفرصـة لتحقيق وحدة متميزة لكل مشهد في مقطوعة مستقلة بقافية خاصة. هذه الوحدة التي أمكن للشـاعر وسـاعده على أن يحققها؛ التضمين في بعض الأحيان (كما في الأبيات ١١، و١٥)، ووسائل لغوية كحروف العطـف (طوال القصيدة) في أحيان أخرى، غير أننا لو نظرنا في كيفية استفادة الشاعر من إمكانيات شكل المقطوعة؛ لوجدناه قد نوع ضرب المقطوعة الأولى فقط، بينما التزم ضربا واحدا (فعلاتن) فـي المقطوعـات الثلاثـة الأخرى، وكان تنويع ضرب المقطوعة الأولى غير مجدٍ فنيا، بل ربما كان ضارا؛ فالضرب فعـلان، وفيـه يلتقي ساكنان؛ مما يوقف القارئ رغما عنه، ويمط إيقاع القصيدة، وخاصة أن أحد الساكنين صائت (اليـاء)، وهذا التوقف في الإيقاع والبطء لا يتلاءم مع مضمون هذه المقطوعة، الفرح المستبشر الذي كان يحتاج إلـى إيقاع أسرع؛ إيقاع الحياة الناضرة.

وعلى العكس من ذلك؛ نجد الضرب في المقطوعة الخيرة (فعلاتن) سريعا، وهذا الضرب لا يتلاءم مـع مضمون هذه المقطوعة، التي هي أهدأ المقطوعات الأربعة، وأكثرها دلالة على الحزن، غير أن الشاعر قـد استطاع أن يمحو أثر السرعة من هذا الضرب السريع، عن طريق وضع كلمات قافية فيها حرفان صـائتان (ألفان) من أطول حروف العربية زمنًا؛ الأمر الذي جعل الإيقاع بطيئًا بالفعل. من هنا نلاحظ أن قـدرا مـن عدم التوفيق قد أصاب الشاعر في كيفية الاستفادة من إمكانيات التنويع المتاحة من خلال شـكل المقطوعـة، ويتبدى هذا بوضوح أكثر من وقوع الشاعر في أسر القافية، التي كانت تضطره إلى استعمال كلمات زائـدة عن معنى البيت، كما في قوافي الأبيات السادس، والثاني عشر، والثالث عشر، أو كلمات مشوهة للمعنى كما في الأبيات الرابع، والثامن، والحادي عشر، والتاسع عشر، والرابع والعشرين، ولكنه مع ذلك حقق قدرا من التقدم بهذا الشكل عن مستوى أبي شادي.

ويمكن لنا أن نعتبر قصيدة إبراهيم ناجي "الأطلال" خير نموذج استطاع فيه شـاعر أبولـو أن يسـتغل إمكانيات الشكل المقطوعي بطريقة لافتة؛ فهو في هذه القصيدة يستفيد من إمكانيات التنويع بـين القافيـة والضرب، وبين مضمون كل مقطوعة، والذي يعبر هنا عن نقلة معنوية بالفعـل. ولأن القصـيدة طويلـة؛ فسنأخذ – نموذجا - بعض المقاطع الأخيرة، التي تمثل تمرد الشاعر على كل الحزن والألم اللذين يعانيهما

بسبب فقدان حبيبه، وهو يقدم هذا التمرد من خلال صوت الريح، ويظـل هـو محتفظـاً بصـوته الـذاتي فيقول[١٣١]:

١- لسـت أنسـى أبـدا	سـاعة فـي العمـر
٢- تحـت ريـح صـفقت	لارتقـاص المطـر
٣- نوحـت للـذكر	وشـكت للقمـر
٤- إذا مـا طربـت	عربـدت فـي الشـجر
٥- هـاك مـا قـد صـبت	الـريح بـأذن الشـاعر
٦- وهـي تغـري القلـب	إغـراء النصـيح الفـاجر
٧- أيهـا الشـاعر تغفـو	تـذكر العهـد وتصـحو
٨- وإذا مـا التـأم جـرح	جـد بالتـذكار جـرح
٩- فـتعلم كيـف تنسـى	وتعلـم كيـف تمحـو
١٠- أوكـل الحـب فـي	رأيـك غفـران وصـفح
١١- هـاك فـانظر عـدد	الرمـل قلوبـا ونسـاء
١٢- فتخيـر مـا تشـاء	ذهـب العمـر هبـاء
١٣- ضـل فـي الأرض الـذي	ينشـد أبنـاء السـماء
١٤- أي روحانيـة تعصـر	مـن طـين ومـاء
***	
١٥- أيهـا الـريح أجـل لكنمـا	هـي حبـي وتعلاتـي ويأسـي
١٦- هي في الغيب لقلـب خلقـت	أشرقت لي قبل أن تشرق شـمس
١٧- وعلى موعدها طبقت عينـي	وعلى تـذكارها وسـدت رأسـي
١٨- جنـت الـريح ونادتـه	شـياطين الظـلام
١٩- أختامـا كيـف	يحلـو لـك فـي البـدء ختـام؟
٢٠- يـا جريحـا أسـلم	الجـرح حبيبـا نكـأه
٢١- هـو لا يبكـي إذا	النـاعي بهـذا نبـأه
٢٢- أيهـا الجبـار هـل	تصـرع مـن أجـل امـرأة؟
***	
٢٣- يا لها من صيحة مـا بعثـت	عنـده غيـر ألـيم الـذكر

---

[١٣١] ليالي القاهرة، ص ٤٥، والجزء المستشهد به ص ٦١، ٦٢، ٦٣.

٢٤- أرقت في جنبه فاستيقظت			كبقايا خنجر منكسر
٢٥- لمع النهر وناداه له			فمضى منحدرا النهر
٢٦- نضب الزاد وما من سفر			دون زاد غير هذا السفر
***			

وهنا نرى كيف يستفيد من تنويع القافية، ويجعلنا نشعر أن هذا التنويع ضروري؛ فهو يلائم بين صوت القافية ومضمون المقطوعة: حديث الريح يأتي على روي مقيد؛ مثل الهمزة الساكنة، والميم الساكنة، والهاء الساكنة، وبعض هذه القوافي يدخل تحت ما يسمى بالقوافي الحوش؛ مثل الهمزة والهاء، اللتين تعطياننا إحساسا بالخشونة والقوة، وهو أمر يتلاءم مع صوت الريح الثائر على الشاعر. أما صوت الشاعر المستضعف؛ فيأتي على حروف روي مطلقة، وهي الراء المكسورة، والسين المكسورة، والحاء المضمونة. وهذا الإطلاق للقافية يمدد الإيقاع؛ نتيجة لامتداد الصوت في نطقها، بحيث يأتي سهلاً مسترسلاً لا فجائيا ولا خشنًا؛ مما يسبب شعورا بالضعف الذي مهد له الشاعر طوال القصيدة منذ بدايتها.

كذلك يستفيد الشاعر – إلى درجة كبيرة - من إمكانية تغيير الضرب، التي يتيحها شكل المقطوعة؛ فحديث الريح يأتي – غالبا - على أضرب سريعة؛ مثل فعلاتن أو فعلن. أما حديث الشاعر؛ فيأتي على فاعلاتن أو فاعلن، ومعنى هذا أن المقطوعات التي تمثل حديث الريح تنتهي نهاية أسرع من نهاية المقطوعات التي يتحدث فيها الشاعر متثاقلاً بطيئًا ضعيفًا.

وهذا التقابل بين الصوتين يمكن ملاحظته على مستوى العناصر الإيقاعية المختلفة؛ ففي المقطوعة "١١، و١٤" مثلاً؛ حيث الريح إلى درجة تكاد تعصف بالشاعر غضبا؛ نرى تكثيفًا شديدا لمجموعة من العناصر الإيقاعية، التي تساعد على إبراز هذا المعنى؛ فاستعمال القافية الهمزية المقيدة يشكل وقفة حادة بين كل بيت والذي يليه، يشعر المتلقي بها كالغصة في الحلق، التي تنعكس على مستوى المعنى انعكاسا تاما.

كذلك نلاحظ أن الشاعر يستخدم التدوير في ثلاثة من أبيات المقطوعة الأربعة؛ الأمر الذي يساعد على تواصل الأبيات، وبالتالي تواصل الدفقة في إطار البيت الواحد "كموجة صغيرة". ويساعد على هذا التدفق السريع ارتفاع نسبة الزحافات والعلل في الأبيات؛ حيث إن متوسط الزحاف في كل بيت ثلاثة.

هذه الحركة الإيقاعية المكثفة تتكرر مع تكرار حديث الريح (في الأبيات من ١٨ إلى ٢٢)، ولكن في هذه المقطوعة نلاحظ أن العنف والشدة أقل منهما في المقطوعة السابقة؛ الأمر الذي ينعكس على العناصر الإيقاعية، فالقافية هنا ميمية، مع زيادة في عدد الصوائت؛ حيث متوسط عددها في كل بيت أربعة أحرف، بينما كان ثلاثة فقط في المقطوعة السابقة.

إذا كان مجرد التعديل في إطار الصوت الواحد يترك أثرا واضحا على العناصر الإيقاعية؛ فإن هذا الأثر يبدو أكثر وضوحا إذا خرجنا من صوت الريح لنقابله بصوت الشاعر، فبالإضافة إلى ما سبق ملاحظته عن التغير في طبيعة القافية؛ نجد أن الهدوء الإيقاعي يبدو بوضوح في الأبيات "١، و٦"؛ إذ تزيد نسبة الصوائت (أكثر من ثلاثة لكل بيت)، وتقل نسبة الزحافات (معدل ٢٣/١ زحاف لكل بيت). ويزداد هذا الهدوء الإيقاعي وضوحا في المقطوعة الأخيرة؛ حيث يرتفع معدل الصوائت إلى ستة لكل بيت.

هذا الهدوء الإيقاعي لا ينفصل عن حركة المعنى؛ فالأبيات "١، و٦" تعتبر تمهيدا للحدث الأساسي في الجزء المستشهد به؛ مما يسمح بوجود قدر من الحركة والسرعة فيهما، ولكن المقطوعة الأخيرة تجسد يأس الشاعر التام من حدوث أي تغيير، فدعوة الريح له للثورة على هذا الحب المحروم "ما بعثت عنده غير أليم الذكر". ومن هنا فإن الهدوء والسكون في هذه المقطوعة الأخيرة يصل إلى أقصى معدل في المقطوعات كلها، إنه يصل إلى درجة الموات: "فمضى منحدرا للنهر، ناصب الزاد".

ومن هنا تصح المقولة النقدية إن الإيقاع حركة المعنى، وليس ثم بينهما انفصال، ولإدراك أحدهما ينبغي اكتشاف الآخر معه.

أخيرا ينبغي أن نشير إلى أن هذا الجزء من قصيدة ناجي يقدم - بالإضافة إلى ما سبق من استغلال شكل المقطوعة - استغلالاً لإمكانية أخرى هامة جدا؛ وهي التفاوت القائم بين عدد أبيات المقطوعات، بحيث تكون بعض المقطوعات بيتين فقط، بينما يصل بعضها إلى خمسة أبيات. وهذه الإمكانية تتمثل أهميتها في أنها تسير بوضوح في اتجاه السعي للتحرر من النسقية الملتزمة بدقة في الشكل القديم.

ومع ذلك؛ فالإمكانيات المتاحة في شكل المقطوعة بالإضافة إلى قلتها - بحيث يظل النظم فيها أقرب إلى نظم قصائد صغيرة يربطها خيط ضعيف أو قوي – تتطلب من الشاعر رغم بساطتها البادية وعيا ضروريا بها، حتى يمكن الاستفادة منها. وقد رأينا أن نموذجين من النماذج الثلاثة السابقة لم يستطع صاحباهما أن يدركا إمكانيات الشكل و يستفيدا منها.

وهذا يوضح بجلاء السر في قلة ما نظمه شعراء أبوللو على هذا الشكل مقارنًا بمن سبقهم، كما أنه يوضح لنا حقيقة مستمدة من الجدول ٤؛ حيث نلاحظ فيه أن ترتيب استخدام شعراء أبوللو لشكل المقطوعة حسب شيوعه هو كالتالي:

علي محمود طه (٥٠% من جملة قصائده على غير الشكل القديم)، الشابي (٤٤%)، الشرنوبي (٣٠,٥%)، ناجي (٢٧,٣%)، الهمشري (٢٥%)، الصيرفي (٢٣,٥%)، أبو الوفا (٢٠%)، أبو شادي (١٠,٦%).

وواضح من هذا الترتيب أن أجود شعراء أبوللو كان أكثرهم استخداما لشكل المقطوعة (مع خلاف في الترتيب فيما بينهم بالطبع)، وأن العكس صحيح أيضا. يمكننا أن نعتبر شكل المقطوعة نموا في نفس الاتجاه لشكل المربع، مع بعض التغيرات التي تنتاب النمو، وخاصة في عدد الأبيات، مع بعض التغيرات الوزنية التي سبقت الإشارة إليها، وقد احتل هذان الشكلان أكثر من ثلثي عدد القصائد المتنوعة القافية، كما ورد في الجدول رقم ٤.

أما الأشكال الباقية فإنها قليلة الشيوع عندهم، ويمكن أن نلحظ أن عددا منها يمكن أن يوضح في اتجاه آخر غير الاتجاه المقطوعي السابق، ويميز هذا الاتجاه الجديد ما يسمى بالعمود؛ تلك الشطرة أو الشطرات التي تنفرد بقافية متميزة عن قافية كل القصيدة، وقد تتميز أيضا في الوزن، والشكلان الأساسيان في هذا الاتجاه هما المسمط والموشح، غير أن المزدوج يمكن أن يعتبر بداية هذا الاتجاه، أو الخطوة الأولى فيه، باعتبار أنه يفرد قافية لكل شطرتين ازدادتا بعد ذلك إلى ثلاثة أو أربعة، مع تميز إحدى الشطرات بقافية كما في المسمط.

والمزدوج شكل قديم، استخدام غالبا في الأراجيز، وكثر استخدامه في الأغراض التعليمية، ويبدو أن هـذه الشهرة قد لاحقته حتى جماعة أبوللو، فقط نظم عليه أحمد زكي أبو شادي ثماني عشرة قصيدة، جاء معظمها نظما تعليميا، سواء كان في التاريخ أم في الفلسفة. ونظم عليه محمود أبو الوفا قصيدتين، جاءتا فـي بـاب الأناشيد من ديوانه، ونفس الأمر مع قصيدة وحيدة نظمها عليه صالح الشرنوبي. وتوضح هذه القصيدة لأبـي شادي خصائص استخدام هذا الشكل عندهم: القدر[١٣٢].

أتـاني شـجي بـدمع الطريـد		**ولـو أنـه فـي ثيـاب العميـد**
فقلت: "ومن أنت يا من أهـين؟"		**فقال "أنا (المـال) نجـواي ديـن!**
ولكن صديقك لم يـرض حكمـي		**وحقرني رغم درعـي وسـهمي!!"**
وإذ كـاد يفـرغ مـن بثـه		**ومـن سـخطه الجـم أو عبثـه**
هنالـك أقبـل فـي إثـره		**ينـوح ويجبـر مـن كسـره**
عظـيم العمامـة فـي جبـة		**كـأن هـي مـدت علـى دبـة**
فقلت: "ومن أنت يا ابن الكـرام"		**فقـال: "أنـا الحسـب المستضـام**
وقاطعـه ثالـث صـارخ		**وآخـر فـي همـه راضـخ!**
وآخر كـم سـاد قومـا ونـال		**وكـم أورث المضـعفين السـلال!**
فقالـت: "إذن فـارقوني فـاني		**صديقي بروحي وعقلـي وذهنـي!**
فكلكـم مـن أذل الأنـام		**بمحض الخـداع وسـبل الحـرام!**
ولـولا الجهالـة لـم يحـتكم		**سوى الفكر، فهـو الأجـل الأتـم**
فراحـو وأدهشـهم مـا لقـوا		**فكـم قـد تعبـدهم مرهـق!**
ولكـن أتـى بعـدهم شـامخًا		**وحيـا وقـال: أتنسـى أخـا؟**
فقلت: "ومن أنت؟" قال: الرسول		**أمثـل صـدقًا صـدقًا سـئول**
وأنى له كـل مـا فـي الحيـاة		**ثـراء وبـأس وملـك وجـاه**
فقلت: "ومن أنت يا قـل لـي؟		**ألست "النبـوغ" بحـذق وفضـل؟"**
فقال: "نعم..!" قلت: نعم الخليـل		**ونعـم الرسـول ونعـم المثيـل!"**
فيا "حسن" ألف شـكر لحلمـي		**فقدرك في الحلـم تمثـال علمـي**
فقـل للغبـي الـذي مـا دراك:		**"حجـاي يسـاوي مـرارا غنـاك"**

[١٣٢] القصيدة ص ٨٠٧ من ديوان "الشفق الباكي".

والقصيدة كما هو مشار تحت العنوان مرسلة من ناظم الديوان "أبي شادي" إلى ناشره "حسن الجـداوي"، وواضح أن أحد الأغنياء كان قد وجه إهانة للناشر، فكتب إليه صديقه الشاعر هذه القصيدة ليعزيه عن هـذه الإهانة، وهذا هو مغزى الحوار المستمر في القصيدة، والذي لا يبدو إلا في نهايتها. وينبغي الإشارة أيضـا إلى أن للقصيدة مغزى أخلاقيا أيضا، يتحدد في أن النبوغ والفكر هما جوهر الحياة، وينبغي لهما أن يسيطرا ويحلا محل المال والجاه، والشاعر لا يبذل جهدا ليوصل إلى القارئ هذا المغزى أو ذاك؛ وإنما يقدمـه فـي شكل تقريري مباشر، وكثيرا ما يضطرب منه الأسلوب نتيجة لاضطرار القافية، وكأن كثرة القوافي عـبء بديل عن عبء القافية الموحدة في الشكل التقليدي. ولنعد قراءة القصيدة لنلاحظ منذ بدايتها قدرا كبيـرا مـن الاضطراب اللغوي: دمع طريد، ثياب العميد، ومن سخطه الجم، أو عبثه، يجبر من كسره، دبه... إلخ، الذي يعكس إمكانيات الشاعر، واضطرار شكل المزدوج معا. وما يجعلنا نرى ذلك أنه ليس هناك نمـاذج أخـرى أفضل من هذا النموذج في هذا الشكل.

فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى شكل المسمط؛ كان علينا أن نلاحظ مبدئيا أن في هذا الشكل تميزا خاصا يكون في عموده عمود المسمط، هذا الذي تختلف قافيته عن بقية قوافي القصيدة المقسمة إلى مقطوعات، ويتكرر هـذا العمود بقافيته المتميزة فاصلاً بين كل مقطوعة وأخرى، وتأتي أهمية عمود المسمط (سواء كان ثالثًا أو رابعا أو خامسا... إلخ) من عدة نواحٍ، فهو يعتبر رابطًا إيقاعيا ومعنويا بين مقطوعات القصيدة المختلفـة؛ وذلـك لأنه يمثل رجع الصدى الذي يذكرنا بمثيله الذي سبقه، والذي سيليه، وهو من ناحية ثانية يكسر نسقية الوزن؛ لأنه يحتم مجيء شطر مفرد في نهاية كل مقطوعة، وخاصة إذا كانت القصيدة مثلثة أو خماسـية، وعمـود المسمط له أهمية من ناحية ثالثة؛ هي القيمة التاريخية التي يعتمد عليها البعض في اعتباره جذرا لقفل الموشح كما سيأتي الحديث. وتزداد أهمية شكل المسمط كلما زاد عدد أجزائه، بحيث لا يصـبح مثـل المـزدوج أو المربع سريع الانتقال من قافية إلى قافية، بلا مبرر، ومن هنا فإن شكل المسمط يعتبر إلى حـد مـا شـكلاً صعبا، أو على الأقل يحتاج إلى حذر شديد في النظم عليه، ولعل هذا يفسر لنا قلة شيوعه عند شعراء أبوللو مقارنًا بشكل المربع أو شكل المقطوعة مثلاً؛ فهو يحتل نسبة ٧,٨% من إجمالي تنـويعهم، مقابـل ٤٧,٤% للمربع، و٢٢,٣% للمقطوعي، كذلك يبدو إنتاجهم عليه ضئيلاً حتى لو قورن بإنتاج السـابقين علـيهم مـن مبشري الرومانسية، أمثال مطران والمازني والعقاد (متوسط نسبته عندهم ٢٥%)، وأبي ماضـي (٢٠%)، وصعوبة شكل المسمط توضح لنا أيضا لماذا كان أنضج شعراء أبوللو تقريبا؛ هم أكثرهم نظما عليه حسـب الترتيب التالي: ناجي (١١,٤% من إجمالي تنويعه)، والهمشري (٨%)، والصيرفي (٥,٩%)، والشـرنوبي (٣,٥%)، ثم أبو شادي (٢,٧٥%).

ولا يعني ذلك أن هؤلاء الشعراء قد أجادوا النظم على هذا الشكل؛ بل إن استقراء نماذجهم عليه تؤكـد أنهم جميعا قد فشلوا في تطويعه والتعامل معه، ولا نستثني من ذلك ناجي ولا الهمشـري؛ فهـذا نمـوذج للهمشري بعنوان:

طائر الحب في عاصفة الموت[١٣٣]

١- عندما يضفو على الرمل الغـدير ٢- وينضي فـوق شـطيه الغميـر		فيجـف المــاء والمــوج النثيــر لـ ـذبول أورث الحســن ضنــى
٣- عندما يسـكن شـدو العنـدليب ٤- ويلف الكون في صـمت كئيـب		فـوق غصـن للخمـيلات رطيـب لـ ـذبول أورث الحســن ضنــى
٥- عندما تعدو الريـاح العاصـف ٦- هاويات فـوق صـخر الأبـدات		داويــات فــي ثنايــا العـــذبات لـ ـذبول أورث الحســن ضنــى
٧- عندما تأفل في المـوت النجـوم ٨- ويغشــى أفقهــا ليـل بهــيم		كاسفات نورهـا الزاهـي الوسـيم لـ ـذبول أورث الحســن ضنــى
١١- عندما تذكر طي القبر روحـي ١٢- لتــراك فتــرى أي قبـــيح		حسنك الضاحي فتهفو من ضـريحي لـ ـذبول أورث الحســن ضنــى
١٣- ســتواتيك كألحــان شــذية ١٤- وهو جبار يسـوق البشـرية		ضــمها غيهــب ليــل الأبديـــة لـ ـذبول أورث الحســن ضنــى

فالشكل الموسيقي هنا مسمط رباعي (أ أ أ ب جـ جـ جـ ب... إلخ)، والشاعر يحاول مـن خـلال الوحـدة الأساسية فيه (العمود) أن يقدم لنا محور ارتكاز القصيدة، التي تقدم الأوجه المتعددة للحسن الـذي أورثـه الـذبول ضنى، ومن هنا تصبح هذه الشطرة لازمة أو ترجيعة Refrain [١٣٤]، تتكرر في نهاية كل مقطوعة، لتردنا دائمـا إلى نقطة الارتكاز الأساسية، التي تدور حولها التجربة، كما تلعب هذه الترجيعة دور الرابط بين الوحدات المختلفـة في القصيدة معنويا، فإنها صوتيا تلعب نفس الدور، فتذكرنا بما قبلها ليظل حيا في أذهاننا، لتتلقى ما بعدها متواصلة معه في الماضي والمستقبل، أو في السابق واللاحق. هذه الترجيعة تلعب في القصيدة دورا كاشـفًا؛ فهـي تكشـف جوهرها وتضعها في حالتها الحقيقية، حالة الدوران حول مرتكز أساسي ثابت؛ مما يشير إلى ثبات الـزمن وعـدم تحركه. والشاعر يكثف عناصره الإيقاعية الأخرى لتأكيد هذا الثبات، فمعظم قوافي القصيدة مقيـدة، والضـرب لا يتغير كثيرا، وخاصة في الأبيات الثمانية الأولى، وحين يتغير في الأبيات الستة الأخيرة يأتي التغييـر بـلا دلالـة حقيقية؛ لأن أجزاء القصيدة كلها لا تتنامى؛ بل ترصد الأوجه المتعددة اللازمة الأساسية، ويصبح تنويـع القـوافي بالتالي فاقد الدلالة، وخاصة أننا ما زلنا نشعر أنها تفرض نفسها على الشاعر أحيانًا (النثير، الغمير، العذبات).

---

(١٣٣) الجزء المستشهد به من القصيدة ٨٥، ٨٦ من الديوان الذي جمعه صالح جودت، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٤.

(١٣٤) الترجمة هي "سطر أو جزء من سطر أو مجموعة أسطر تتكرر في مجرى القصيدة، أحيانًا مع بعض التغيـر الخفيـف، ودائما في نهاية كل مقطوعة" راجع:

M. H. Abrams: A Glossary of Literary Terms. Third Edition. Halt Rinhart. Winston. ١٩٧١ p. ١٤٣.

وإذا عدنا إلى العمود أو الترجيعة؛ وجدنا أنه فاقد الاتصال بما قبله من الأشطر، بحيث يأتي غير متواصل معها، أو مكمل لها، ولو كان ذلك قد تحقق له لأدى دوره معنويا على نحو أفضل. هذا الانفصال بينه وبـين بقية الأشطر أفقدنا التواصل مع القصيدة، وزاد من انفصالنا عنها أيضا كثير من الاضطراب اللغوي البـادي في استخدام الجموع الشاذة (عاصفات – داويات - أبدات – العذاب)، والصفات التي بـلا معنـى: الزاهـي الوسيم – تعدو الرياح العاصفات – الموج النثير... إلخ).

أما إبراهيم ناجي فلم يكن في استعماله الشكل المسمط أكثر نجاحا من الهمشري. يقـول فـي قصـيدة بعنوان: عدنا وعدت[١٣٥]:

عـدنا وعـدت (و) عـادت		**إن الحظـــــــــوظ أرادت**
وبالعجائـــب جـــاءت		**ومـــا بـــذاك غريبـــة**
إن الغريـــب التنـــائي		**فـــإن فيـــه شـــقائي**
وإن أردت دوائــــــي		**دواء (؟) الهــوى ولهيبــه**
*********		
أنـــت المنـــى والعبـــادة		**ولـــيس عنـــدي زيـــادة**
يـا هنـد هـذي شـهادة		**لـــو أنهـــا مطلوبـــة**
*********		
وأنـــت منـــي كنفســـي		**هـــواك يـــومي وأمســـي**
وأنــت جهــري وهمســي		**صـــديقة أو حبيبـــة**

واضح أن القصيدة من أضعف قصائد ناجي على الإطلاق، فالشاعر هنا لا يعرف حتى كيف يقيم الجملـة صحيحة، وكيف يقيم المعنى مكتملاً، وليس في القصيدة إلا مجموعة من الأصوات التي قد نحس فيها جمالاً، ولكنه الجمال الخاوي الذي لا يحمل قيمة حقيقية، وعلى الجملة نتمنى لو أن الشاعر صاغ القصيدة على شكل المربع، الذي ينجح فيه نجاحا كبيرا.

وهكذا نلاحظ أن شعراء أبولو من خلال النماذج السابقة[١٣٦] لم يستطيعوا أن يتعاملوا مع شكل المسـمط، وخاصة الرباعي منه، غير أن المزية التي استفادوها من شكل المسمط عامة؛ هي إمكانية وضع شطرة مفردة في البيت، وقد استفادوا منه سواء في إطار شكل المسمط نفسه، أو في غيره من الأشكال كما سيأتي. ومـن

---

[١٣٥] القصيدة ص ١١٧-١١٨ من ديوانه "الطائر الجريح".

[١٣٦] يمكن مراجعة القصائد التالية كنماذج على عدم نجاحهم في استخدام هذا الشكل لناجي: هجاء أعمى بفيض (ص ١٣٧ من وراء الغمام)، والهمشري: أغنية الفلاح للجاموسة الراعية (ص ١٤٧ من ديوانه ولأبي شادي: أندروثي(ص ٦٣ من أشعة وظلال)، والحلم الصادق (ص ١٩ من زينب) ولهفة (ص ٨٣ من الشعلة) ولحسن كامل الصيرفي "زهرة" (ص ٣٣ مـن صدى ونور ودموع)، "وضرغام، ص ١٠١".

الإنصاف أن نذكر هنا أن الشعراء السابقين على جماعة أبوللو (أمثال عبد الرحمن شكري، والعقاد، وإيليا أبو ماضي) قد استفادوا من هذه الإمكانية بشكل ناجح في بعض قصائدهم[١٣٧].

ولعل أكثر من استفاد من هذه الإمكانية من شعراء أبوللو علي محمود طه، في إطار شكل المسمط، كما يتبدى في هذه القصيدة:

يـــــا حبيبـــــي، أقبـــــل الليــــل، ونــــاداني الغـــــرام
أي ســــــر لمحــــــب لــــــم يصــــــوره الظـــــلام
كـــــل نجـــــم مهجـــــة تهفـــــو وعـــــين لا تنـــــام
وشـــــعاع البـــــدر معشـــــوق بـــــه جـــــن الغمـــــام
يـــــا حبيبـــــي، كـــــل عـــــيش مـــــا خـــــلا الحـــــب حـــــرام

وحرام، يا حبيبي

يـــــا حبيبـــــي، عنـــــت الفرحـــــة فـــــي كـــــل مكـــــان
فهنـــــا البلبـــــل يشـــــدو، وهنـــــاك العاشـــــقان
غيـــــر أنـــــي أشـــــتكي الوحشـــــة فـــــي ظـــــل التـــــداني
إنمـــــا روحـــــك فـــــي الكـــــون وروحـــــي توأمـــــان
لا تـــــدعني أقطـــــع الأيـــــام وحـــــدي، وأعـــــاني

فحرام، يا حبيبي

يـــــا حبيبـــــي، ســـــئم الليـــــل ســـــكوني واكتئـــــابي
أنـــــا أهـــــواك، ولكـــــن أنـــــت لا تعلـــــم مـــــا بـــــي
لحظـــــة بـــــين ذراعيـــــك فقـــــط طـــــال عـــــذابي
لحظـــــة أمـــــزج أنفاســـــك بالقلـــــب المـــــذاب
وأغنـــــي، ويغنـــــي لـــــك حبـــــي، وشـــــبابي

وسلام يا حبيبي[١٣٨]

ونحن لا نستطيع أن نعتبر هذه القصيدة مسمطة تقليدية؛ وإنما هي تطوير للشكل القديم مـن المسـمطات، بالإضافة إلى شكل المقطوعة؛ فالعمود هنا لا يأتي إلا بعد خمسة أبيات كاملة، بالإضافة إلى أنه يأتي شـطرا من منهوك الرمل متداخلاً مع مجزوئه؛ وهذا أمر غير جائز عند العروضيين.

---

[١٣٧] راجع ديوان العقاد: وهج الظهيرة، في الجزء الثاني قصيدة (المعري وابنه)، وفي الجزء الثالث مـن أشـباح الأصـيل، "قصيدة السلو"، ص ٣٣٥، وراجع ديوان أبي ماضي، طبع بيروت، صفحات ٢٦٣، ٣٥١، ٤٨٠، ٦٠٩.

[١٣٨] القصيدة ص ٥٠٧ من الديوان، وراجع كنماذج أخرى قصيدة "ميلاد شاعر"، ص ٦٢ من نفس الديوان، وقصـيدة أحمـد زكي أبي شادي مصر الجريحة، ص ٧٤ من ديوان الشعلة.

ولا شك أن هذا العمود قد حقق للقصيدة كثيرا من المزايا بصورته الراهنة؛ فهو أولاً يمثل وقفة ضرورية تنهي المقطوعة التي تسبقه، لكي تبدأ المقطوعة التي تليه، والمقطوعات هنا تمثل انتقالة معنوية حقيقيـة، لا كالمسمطات السابقة، والذي ساعد الشاعر على ذلك هنا هو طول عدد أبيات كل مقطوعة. والعمود – ثانيا - يرتبط صوتيا بالقصيدة كلها؛ إذ يتكرر فيه حرف الحاء مرتين في كل ما عدا الأخير، مشيرا بذلك إلى حقيقة صوتية في القصيدة؛ وهي غلبة تكرار حرف الحاء، هذا بالإضافة إلى أنه (العمود) يحتوي علـى حـروف القافية في المقطوعات الثلاث: الميم والنون (تنوين حرام)، والباء؛ وبهذا يتأكد اعتباره مفتاحا للقصيدة معنويا وصوتيا، والعمود ثالثًا يكثر نسقية الوزن المنتظم؛ بحيث يمثل وقفة ضرورية تمهيـدا للانتقـال، وإن كـان الشاعر حريصا على أن يجعل المقطوعات تتواصل، بأن يجعل أول كل مقطوعة كلمة "يـا حبيبـي"، التـي ترتبط مباشرة بآخر كلمة في العمود؛ فيصبح هذا العمود من ثم عامل ربط من ناحية، وعامل توقـف بـين المقطوعات من ناحية ثانية.

يرى بعض الدارسين أن عمود المسمط كان البداية التي خرج منها قفل الموشح، ولسنا في مجال مناقشات هذه القضية الآن[١٣٩]؛ ما يهمنا هو الإمكانيات الفنية التي يحققها عمود المسمط، أو قفل الموشح. ومن هنا فإن علينا أن نستعرض نظام الموشح لنرى مدى فنيته، وما هي الإمكانيات التي يتمتع بها. ويمكننا أن نفعل ذلك في مجموعة من النقاط، اعتمادا على ابن سناء الملك[١٤٠].

أولاً: نظام الموشح:

أ- القفل، وهو عدد من الأشطر (من ٢ إلى ٨، ونادرا ما يكون ٩ أو ١٠)، وهو يتكرر طوال الموشحة خمس مرات (إن كان الموشح أقرعا)، أو ستة (إن كان تاما)[١٤١]، بشرط الاتفاق في الوزن والقافية، وعدد الأشطر (الأسماط أو الأجزاء).

وآخر قفل في الموشح وهو "الخرجة" له مواصفات خاصة: "والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة منضجة، من ألفاظ العامة ولغات الخاصة؛ فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات والأقفال خرج الموشح من أن يكون موشحا، اللهم إلا إذا كان موشح مدح وذُكر الممدوح في الخرجة؛ فإنه يحسن أن تكون الخرجة "معربة"، وقد تكون الخرجة معربة وإن لم يكن فيها اسم الممدوح، ولكن بشرط "أن تكون ألفاظها غزله جدا، هزازة سحارة خلابة، بينها وبين الصبابة قرابة، وهذا معجز معوز".

ب- البيت (أو الغصن)، وهو عدد من الأجزاء "أقل ما يكون ثلاثة أجزاء، وقد يكون في النادر من جزءين، وقد يكون من ثلاثة أجزاء ونصف، وأكثر ما يكون خمسة أجزاء "يتكرر خمس مرات بشرط اتفاقها في الوزن وعدد الأجزاء، لا في القافية؛ بل الأفضل أن تختلف في القافية".

٢- الأنواع:

١- هناك نوع يأتي فيه القفل على وزن الغصن. وليس هذا شرطًا.

٢- وهناك نوع آخر يختلف فيه الغصن عن وزن القفل، وهذا أفضل.

---

(١٣٩) راجع مناقشة هذه القضية في: الدكتور عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس: نشر معهد الدراسات العربية العالية، سنة ١٩٥٧، ص٥، وما بعدها.

(١٤٠) ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات. تحقيق جودت الركابي، دمشق ١٩٤٩، ص ٢٥-٢٨.

(١٤١) يرى د. إبراهيم أنيس (٢٢٨ من موسيقى الشعر) أن أجزاء الموشح يمكن أن تصل إلى أحد عشر قفلاً وعشرة أبيات، كما في موشحة للسان الدين بن الخطيب المشهور.

ثانياً: الأوزان:

هناك ثلاثة أنواع من الموشحات:

الأول : يأتي على أوزان العرب، وهو مزدول عند الوشاحين، وأشهر الأوزان العربية التي استخدموها: الرمل، الرجز، المديد، الخفيف، الهزج، السريع، المتقارب، ثم البسيط[١٤٢].

الثاني : يأتي على وزن معروف مختلطًا بوزن غير معروف، ولكنه سهل التمييز.

الثالث : ما لم يأت على أوزان العرب أصلاً، وهذا النوع هو أشيعها وأحبها إليهم، وهذه الموشحات ليس "لها عروض إلا التلحين، ولا ضرب إلا الضرب، وأكثرها مبني على تأليف الأرغن، والغناء بها على غير الأرغن مستعار، وعلى سواه مجاز".

ثالثًا: المعاني:

بدأت الموشحة فنا شعبيا خاصا بأهل الأندلس يغنون به مشاعرهم، ويعبرون به عن معانيهم الخاصة البسيطة، ولكنه سرعان ما ذاع وشاع وأحبه الناس، وأدخلوه دائرة معاني الشكل القديم، نظموا فيه الغزل والمدح والرثاء والهجو والمجون والزهد والتصوف.

ويبدو أن نشأة الموشحة وارتباطها بمجموعة من الأغراض الخاصة بأهل الأندلس، وشيوع مجموعة من معاني الغرام والحب والغناء، ووصف الرياض والطبيعة وغيرها من المعاني؛ هي التي قربت هذا الشكل إلى الرومانسيين العرب، بحيث أحبوه، ونظموا عليه كثيرا من أشعارهم؛ وذلك بدءا من مطران (نظم موشحتين)، والمازني (ثلاثة)، والعقاد (عشر موشحات)، وأبي ماضي (ثلاث عشرة موشحة)[١٤٣].

ومن الطبيعي – بعد ذلك - أن يكون هذا الشكل من الأشكال التي يستخدمها شعراء أبوللو؛ فقد نظموا عليه أكثر من سبعين قصيدة من شعرهم، والغريب أن معظمها جيد، رغم تعقد نظام الموشح أكثر من نظام المسمط، ويبدو أن السبب في ذلك راجع إلى شيوع شكل الموشح قديما وحديثًا (مع الرومانسيين) أيضا؛ مما سهل عليهم إمكانية فهمه والتعامل معه، والاستفادة من إمكانياته.

وإمكانيات شكل الموشحة تختلف عن إمكانيات الأشكال السابقة؛ فالشاعر في الموشحة يستطيع أن يستعمل أكثر من ضرب من أضرب الوزن الواحد، بل أكثر من وزن في الموشحة الواحدة، وهو أيضا يستطيع أن ينوع في القافية (وخاصة في قوافي الأغصان)، مع الالتزام بقافية القفل. وقافية القفل الملتزمة في كل الموشحة هنا وإن كانت قيدا لأنها ثابتة ولا يمكن تغييرها؛ فإنها في نفس الوقت تلعب دور الترجيعة التي

---

[١٤٢] المرجع السابق، ص ٢١٩.

[١٤٣] راجع عن طبيعة الموشح العاطفية والمرنة، د. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص ١٣، ود. عبد العزيز الأهواني، المرجع السابق، صفحات ١٨، ٢٣، ٥٠، ١٤١، ١٥٧، وعن شكل الموشحة عند الرومانسيين راجع: أنيس المقدس: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين: بيروت، ط ١٩٦٣، ص ٤١٥، وعلي عشري زايد: موسيقى الشعر الحر، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، سنة ١٩٦٨، ص ٦٢-٦٧.

سبق الحديث عنها، ولكن بشكل أفضل؛ وذلك لأن القفل هنا كبير عدد الأجزاء، وبالتالي لا يضطر الشـاعر إلى القفز السريع بين انتقالة وأخرى. ويتميز شكل الموشحة – لذلك - بأنه يعطي الفرصـة الأوسـع أمـام الشاعر لينتهي من معنى كامل في إطار قافية واحدة (سواء في الغصن أو في القفل)؛ بحيث ينبغي له حينئـذ ألا ينتقل إلى المقطوعة التالية إلا إذا انتقل إلى معنى آخر. بالطبع هذه الحرية ليست بلا قيـود؛ فلابـد مـن التزام عدد معين في أجزاء الأغصان أو الأقفال، ولكن الحرية متاحة أمام الشاعر فقط في تحديد عدد أجزاء القفل الأول والغصن الأول.

فإذا نظرنا إلى كيفية استخدام شعراء أبوللو لشكل الموشح[١٤٤]؛ أدركنا أنه قد نظموا على ما يسميه ابـن سناء الملك "المرذول" عند الوشاحين؛ لأنه يلتزم بأوزان العرب. فكل ما نظمه شعراء أبوللو مـن موشـحات التزم بأوزان الرمل والخفيف والمتقارب. ويكاد الرمل يحتل أكثر من نصف موشحاتهم؛ هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فإننا نجد أن نظم شعراء أبوللو على الموشحات بدأ من منطلق تقليد شكل الموشحة القـديم تقليـدا تاما، ولكنه لم يقف عند حد التقليد؛ بل حاول بعضهم أن يطور في هذا الشكل مستغلا إمكانياته المتاحـة، أو غير المتاحة. فمن الإمكانيات المتاحة في شكل الموشح القديم المزاوجة بين وزنين أو أكثر فـي الموشـحة الواحدة. وقد استفاد أحد شعراء أبوللو (خليل شيبوب) من هذه الإمكانية في قصيدتين، إحداهما بعنوان "نظرة إلى الماضي"، مزج فيها بين الكامل ومجزوئه، ومجزوء الرمل، والثانية بعنوان "الحب نور العمر"[١٤٥] وهذا جزء منها:

<table>
<tr><td>قفل يا آية النور فدتك النجـوم
نورك خالي الصدر نافي الأسـى
سريع إذا تبسمت- ولم تبرحـي</td><td></td><td>أنرت عمرا كدرته الهمـوم
ملطف الأوجاع شافي الكلوم
باسمة –فرجت كل الهمـوم</td></tr>
<tr><td colspan="3">***</td></tr>
<tr><td>غصـــن أنـــت بـــرد وســـلام</td><td></td><td>أنـــت شـــوق وهيـــام</td></tr>
<tr><td colspan="3">***
وسعادة</td></tr>
<tr><td>رمـــل لمحـــب قـــد تفـــانى</td><td></td><td>فيـــك حبـــا وافتتانًـــا</td></tr>
<tr><td colspan="3">وعبادة</td></tr>
</table>

وفي هذه القصيدة مزج بين السريع (في القفل)، ومجزوء الرمل في الغصن، بل إنه استعمل تفعيلة واحدة في شطر من الغصن.

---

(١٤٤) نظم شعراء أبوللو سبعين موشحا، منها اثنتان وخمسون أحصيناها في الجدول ٤، والباقي يتوزع على الشـعراء محمـود إسماعيل (ست موشحات)، خليل شيبوب (موشحة)، سيد قطب (موشحان)، وحسن محمد محمود (اثنتان)، ومحمد فريد عين شوكة (واحد)، والتيجاني يوسف بشير (واحد)، وصالح جودت (خمس موشحات)، وهي منشورة في أعداد مجلة أبوللو.

(١٤٥) القصيدتان ص ٥٨، ١٤٠ من ديوان "الفجر الأول"، مطبعة جريدة البصير بالإسكندرية، سنة ١٩٢١.

ونحن نلاحظ أن ثمة فارقًا بين القفل والغصن من حيث المعنى؛ فالغصن يكاد يكون تعقيبا على القفل، فإذا كان القفل يصف الحبيبة وصفًا حيا مليئًا بالحركة (التي تخدمها جيدا التفعيلات مستفعلن مسـتفعلن فـاعلن)، والأفعال (فدتك، أنرت، كدرت، تبسمت، تبرحي، فرجت)؛ فإن الغصن يقدم مجموعة من الأوصاف الثابتـة التي تخلو من الفعل والحركة؛ فالشاعر هنا إذن قد استفاد من إمكانية تنويع الوزن في الموشحة، والأهم مـن ذلك أن شعراء أبوللو قد نقلوا هذه الإمكانية إلى أشكال أخرى سيأتي الحديث عنها.

ومن الإمكانيات الأخرى في شكل الموشحة؛ استخدام الوزن ومجزوئه، ومن القصائد الموشحات التـي استفادوا فيها من هذه الإمكانية، قصيدة الشرنوبي[١٤٦]:

كأسها الحزين

	جنبي كأسك الحزينـة عنـي		وانهلي خمـرة الصـبابة منـي
غصن	واهبطي من سماء ذلك يا نجوى وكفي عن القلى والتجني فالغرام البريء وحي من ا وعشـق الجـمال أخلد فـن		
خفيف	فاهتكي سترك الكثيـف وردي وابعثي في المنام طيفك حتـى		لهفتي واعزفي بخـدرك لحنـي أنظم الشـعر فاسـمعيه وغنـي
قفل	كم ليال سهرتها والضنى حارسي الأمين بينما أنت في محيط الكرى كنت تسبحين		
مجزوء الخفيف	لا تبـــالين بـــي ولا أن برانـــي الهـــوى وذا أنا قـيس وأنـت ليلـى		لفراقــــي تقــــدرين ب فـؤادي فلـن ألــين وحبــي هــو الجنــون
غصن خفيف قفل	هل على الأرض ناسك عبد ا ولم يشغل الجمال فـؤاده لا أرى للصلاة معنى إذا لم يجعل الناس "ذا" الغرام عبادة ما ألذ العذاب في الحب يا قلب إذا ما أورى الدلال زنـاده أنا في هيكلي عليل طوى السهد شبابي وحب ليلاي زاده أشعل ا في السماء هواها ورماه فكان قلبي حصـاده أترعى كأس حبنا ثم عبيه في حنين وأقبلي من معذب راحة الحزن والأنين وانظـري هــل تريــن إلا الـظى السـهد مقـلة لم تدنس مدى السنين		
مجزوء الخفيف غصن	فارحميهـــا لتشـــرب النـــور مـــن ذلـــك الجبـــين لو بعثنا من القبور فحسبي إننـي عابـد لسـحر جمالـك		

(١٤٦) القصيدة ص ٨٠ من الديوان، وللشرنوبي قصيدة أخرى استغل فيها هذه الإمكانية، وهي ليلة وصال من ٤٤ من ديوانـه. كذلك هناك قصيدة ليالي كليوباترا لعلي محمود طه، ص ٥١٢ من الديوان، وقصيدة خمرة الحب لأبي شادي، ص ٥ فـي مجموعة "أغاني أبي شادي".

خفيف	ما الذي يغضب الإله إذا كانت ملاكًا عبدتـه مـن خلالـك خفق القلب عند نظرتك الأولى وجنت دقاته أثر ذالـك[147] واستحال العطف الشديد إلى حب نماه ذلي وفـرط دلالـك فادخلي معبدي ورفي لحالي واطربي واهتفي بوحي خيالك	
قفل مجزوء الخفيف	كيـف ينسـى غرامـه ملهـم مـن ملاكـه عبقـري نبوغـه يمـلأ الحـب قلبـه فـارفقي بـي وجنبـي	عاشـق دمعـه سـخين بـدد الشـك بـاليقين شاع في شـعره الرصـين من سـنا وجهـك المبـين خلـوتي كأسـك الحـزين

فالشاعر في هذه القصيدة يمزج بين الخفيف ومجزوئه، كما يمزج بين شكل الموشح وشكل المقطوعة (كل مقطوعة خمسة أبيات سواء كانت في الغصن أم في القفل). وهذا المزج الأخير أعطاه الفرصـة كـي يـتم المعنى الذي يريده؛ لاتساع كل مقطوعة في عدد أبياته. أما المزج الأول فقد أتاح له الفرصـة لكـي يقـدم تنويعات من المعنى، فالغصن يقدم فيه معنى هادئًا إلى حد كبير إذا قورن بمعنى القفـل الـذي نشـعر فيـه بالحرقة واللوعة أكثر من الغصن. وكان من الطبيعي لذلك أن يأتي الغصن على الخفيف، مع الإكثـار مـن تفعيلة (متفعلن) بدلا من مستفعلن، والإكثار من التدوير الذي يعطي الأغصان صبغة أقـرب إلـى الحـديث العادي، وأن يأتي القفل على مجزوئه معبرا عن الحركة أكثر. غير أن التفرقة بين الغصن والقفـل ليسـت شديدة الوضوح؛ ولذلك فقد مزج الشاعر بين الوزن ومجزوئه لا بين وزنين. والموشحة بعد ذلك فيها قدر من المخالفة للشكل التراثي؛ فقد جعلها الشاعر ثلاثة أغصان وثلاثة أقفال فقط، بينما يحتم ابن سناء الملك تكـرار كل منها خمس مرات إذا كان الموشح أقرع كالذي نحن بصدده.

وقد شاعت هذه المخالفة عند شعراء أبوللو؛ فقد تصرفوا في عدد أجزائها زيادة أو نقصانًا؛ فهـذا حسـن كامل الصيرفي يجعل قصيدته "رجع الصدى" ثلاثة أقفال وغصنين، وقصيدتاه "الفجر"، "وبوحي أو لا تبوحي" أربعة أقفال وثلاثة أغصان فقط، بينما جعل قصيدته "وجده" أحد عشر قفلاً وأحد عشر غصنًا"[148].

---

[147] في الديوان جاء البيت هكذا، ولكن الباحث يظن أن كلمة "وحنت" أصلها في مخطوطات الشرنوبي "وجنت"؛ فهي أنسـب للمعنى.

[148] القصائد في صفحات: ١٧، ٥٧، ١٤٢، ٢١١ في ديوان صدى ونور ودموع.

كذلك نرى أحمد زكي أبا شادي قد أنقص أهم قفل في الموشحة (الخرجة) من قصيدتيه "خصلة شعر"[149] و"نغمة من الشعر"[150] ثم قصيدة "نشيد النيروز"[151] وهذا نصها:

عيـــدي يـــا غصـــون قـــد حـــواك الســـكون		فـــي جـــلال الغنـــى وافرحــــــي مثلنــــا
يا عوالي النخيل في شموخ الطهـارة والثبـات والحيـاة لك عيد نبيل هو عيد الحضـارة عيـد مـاض عيـد آت		
راح عــــام كـــريم هـــو مجـــد مقـــيم		وأتــــــى غيــــــره بيننـــــا ســــــره
مجد مصـر القـديم كم له فـي النسـيم	وهـــو كنـــز ثمـــين مـن هـوى أو حنـين	للحيــــاة المعــــادة وهـــو يحيـــي بـــلاده
أقبـل النيـروز وهـو بشـرى الجديـد هاتفـًا بـالربيع هو عيـد عزيـز هـو عيـد سـعيد كالمليـك الوديـع		
راح عــــام كـــريم هـــو مجـــد مقـــيم		وأتــــــى غيــــــره بيننـــــا ســــــره
فلنهن النخيل بابتهـاج القـرون كل معنى نبيل رمزه لـن يهـون		فـــي احتفـــاء واعـــتلاء بـــين أهـــل أمنـــاء
عيـــدي يـــا غصـــون قـــد حـــواك الســـكون		وافرحــــــي مثلنــــا فـــي جـــلال الغنـــى

ولا تقتصر المخالفة في هذه القصيدة على إنقاص الأقفال والأغصان أو زيادتها؛ بل الأحرى أن تقول إن القصيدة قد استفادت من شكل الموشحة، وخلقت نظاما جديدا؛ فلدينا هنا نوعان من التكرار: البيتان الأولان يتكرران بنصهما في النهاية، خاتمين القصيدة بنفس مطلعها؛ وهذا هو التكرار الأول، أما الثاني فهو تكرار ما كان يمكن أن نسميه القفل في الموشحة، فهذان البيتان:

راح عـــــــــــــام كـــــــــــريم

هـــــــــو مجـــــــــد مقـــــــيم

---

[149] ص ٢٣، من ديوان "زينب".

[150] ٣٢ من قطرتان من النثر والنظم.

[151] ص ٦٥ من ديوان الينبوع.

يتكرران بنصهما ثلاث مرات في القصيدة، فيما يشبه الترجيعة التي تذكرنا بمناسبة القصيدة دائما قبـل كل ملمح من ملامح عيد الربيع، التي تأتي في مرات أربع على شكل ستة أشطر بنظام قافية (أ ب جـ أ ب جـ). وهذا النظام في القافية ليس غريبا على الشعر العربي؛ فهناك نماذج له فيما يسمونه بالتسيهم كقول الخنساء:

نحار راغية. "ملجأ" طاغية　　شهاد أنديـة. للجـيش جـرار
"حمال ألوية هباط أوديـة　　فكاك عانية، للعظم جبـار"(١٥٢)

أو ما يسمى بالتشريع كقول أبي الحسين الكاتب:

"وبلدة قطعتهـا بضـامر　　خفيـدد غيرانـه ركـوب
وليلـة سـهرتها لزائـر　　ومسـعد مواصـل حبيـب
ومنية أرشـدتها بطـاهر　　مسود ترب الـبلاد نجيـب
وكم حظوظ نلتها من قادر　　ممجد بصنعه الغريـب(١٥٣)

وسواء كانت هذه النماذج هي مصدر أبي شادي أم لا؛ فالمهم في قصيدته أنها استفادت من شكل الموشـح إلى حد بعيد؛ لكي تخلق لنفسها نظاما جديدا مناسبا لطبيعة مضمونها الفرح المتوثب المستبشر بالعيد الجديـد، والذي لا ينفرط عقده في نفس الوقت بسبب نوعي الترجيعة، اللذين يتكرران طوال القصيدة فيربطانها صوتيا ومعنويا.

ويواصل الهمشري الاستفادة من إمكانيات شكل الموشحة، خارجا إلى آفاق أرحب وأكثر حرية؛ وذلك في قصيدته أحلام النارنجة الذابلة(١٥٤).

ونقتطع منها أجزاء لطولها الشديد:

كانـــــــت لنــــــا عنــــــد الســـــــياج شــــــجيرة
ألـــــــــف الغنـــــــاء بظلهـــــــاء الــــــــا الـــــــزرزور
طفـــــــق الربيـــــــع يزورهـــــــا متخفيـــــــــا
فيفـــــيض منــــــا فــــــي الحديقــــــة نـــــــور
حتـــــــى إذا حـــــــل الصـــــــباح تنفســـــــت
فيهـــــــا الزهـــــــور وزقـــــــزق العصـــــــفور
وســـــــرى إلـــــــى أرض الحديقـــــــة كلهـــــــا

---

(١٥٢) راجع عن التسهيم: مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، ص ٥٠-٥١، وما بين القوسين تكسر الوزن إلا إذا قرئت بعـد طويل بعد الجيم.

(١٥٣) وعن التشريع راجع كامل الشيبي: ديوان الدوبيت في الشعر العربي، منشورات الجامعة الليبية، سـنة ١٩٧٢، ص ٣٣، ٣٤، ويسميه مصطفى عوض الكريم "الشعر الذي يقرأ على أكثر من قافية، ص ٥٤ من المرجع السابق.

(١٥٤) القصيدة، ص ١٥٠ من ديوان الهمشري السابق الإشارة إليه.

نبـــــــأ الربيـــــــــع وركبـــــــــه المســـــــــحور
كانـــــــت لنـــــــا – يـــــــا ليتهـــــــا دامـــــــت لنـــــــا
أو دام يهتـــــــــــف فوقهـــــــــــا الـــــــــــزرزور
قـــــد كنـــــت أجلـــــس صـــــوبها فـــــي شـــــرفتي
أو كنـــــت أرقـــــب فـــــي الضـــــحى زرزورهـــــا
أو كنـــــت أجلـــــس تحتهـــــا فـــــي ظلتـــــي
مـــــتهللاً يغشـــــى نوافـــــذ غرفتـــــي
طـــــورا ينقـــــر فـــــي الزجـــــاج وتـــــارة
يســـــمو يـــــزرزر فـــــي وكـــــار ســـــقيفتي
فـــــإذا رآنـــــي طـــــار فـــــي أغـــــرودة
بيضـــــاء واســـــتوفى غصـــــون شـــــجيرتي
كانـــــت لنـــــا – يـــــا ليتهـــــا دامـــــت لنـــــا
أو دام يهتـــــــــــف فوقهـــــــــــا الـــــــــــزرزور

***

فمتـــــى يئـــــوب هتافـــــه، ومتـــــى أرى
نـــــوارك الثلجـــــي يـــــا نـــــارنجتي
ومتـــــى أطيـــــر إليـــــك تـــــرقص مهجتـــــي
فرحـــــا وآخـــــذ مجلســـــي مـــــن شـــــرفتي

***

هيهـــــات: لـــــن أنســـــى بظلـــــك مجلســـــي
وأنـــــا أراعـــــي نصـــــف مغمـــــض
خنقـــــت جفـــــوني ذكريـــــات حلـــــوة
مـــــن عطـــــرك القمـــــري والـــــنغم الوضـــــي
فانســـــاب منـــــك علـــــى كليـــــل مشـــــاعري
ينبـــــوع لحـــــن فـــــي الخيـــــال مفضـــــض
وهفـــــت عليـــــك الـــــروح مـــــن وادي الأســـــى
لتعـــــب مـــــن خمـــــر الأريـــــج الأبـــــيض
كانـــــت لنـــــا- يـــــا ليتهـــــا دامـــــت لنـــــا
أو دام يهتـــــــــــف فوقهـــــــــــا الـــــــــــزرزور

***

هيهـات – لـن أنسـى "ضـحى سـبتمبر"

والنحـل يغشـى نـورك المتلألـئ

ومسـاء "مـارس" كيـف يهـبط تلـة

شـفقية محـدودة الأظـلال

نـزل الحديقـة تحـت أو هـام النـدى

وضـفا عليـك معطـر الأذيـال

فهنـاك كـم ذهبيـة شـغفت بهـا

روحـي فتاهـت فـي مـروج خيـالي

***

وهنـا تحركـت الشـجيرة فـي أسـى

وبكـى الربيـع خيالهـا المهجـور

وتـذكرت عهـد الصـبا فتأوهـت

وكأنهـا بيـد الأسـى طنبـور

***

وتـذكرت أيـام يرشـف نورهـا

ريـق الضـحى ويـزرزر الـزرزور

وعـرائس النـارنج تحلـم فـي النـدى

فيـرف فيهـا طيفهـا المسـحور

كانـت لنـا، يـا ليتهـا دامـت لنـا

أو دام يهتـف فوقهـا الـزرزور

***

لو أننا حاولنا توصيف الشكل الموسيقي الذي تقوم عليه هذه القصيدة؛ لبدا لنا مزيجا من شكل المقطوعة وشكل الموشحة؛ فثمة مجموعة من الأبيات تتحد في قافية، تليها مجموعة أخرى بقافية أخرى، وهكذا، إلا أن عددا من هذه المجموعات يلتزم نفس القافية؛ وهي الراء المضمومة. غير أن هذه القافية لا تتكرر بعد عدد منتظم من الأبيات في كل مرة؛ بل يتفاوت العدد بين أربعة أبيات وستة. ويزداد هذا التفاوت في الأجزاء الباقية من القصيدة لدرجة تجعلنا نشعر أننا قد خرجنا من إطار كل من شكل المقطوعة وشكل الموشحة معا. ولو أننا عدنا إلى الأبيات السابقة مرة أخرى، للاحظنا أن القافية (الراء المضمومة) فقط هي التي تتكرر، بل إن هناك بيتًا يتكرر أربع مرات بين الحين والآخر.

الشاعر إذن ارتكز في القصيدة على أشياء ثابتة، وهي تكرار اللوازم، وأخرى متحررة من الثبات؛ وهي عدد الأبيات في المقطوعات، وعدد الأبيات التي تتكرر فيها قافية واحدة.

ولم يكن هذا الالتزام أو التحرر عبثيا في هذه القصيدة؛ بل كان لكل منها دواعيه ومبرراته؛ فقد كان التزام الروي الموحد في الأبيات الخمسة الأولى والأبيات الخمسة الأخيرة، بالإضافة إلى البيـت المتكـرر؛ تثبيتًـا للمحور الارتكازي في القصيدة، والذي خلاله تتبدى بقية ملامحها ومشاهدها:

كانـــــت لنــــا، يـــــا ليتهـــــا دامــــــت لنــــا

أو دام يهتـــــــــف فوقهـــــــــا الــــــــزرزور

هذا المحور الارتكازي يقدم إلينا في المقطوعة الأولى الاستهلالية: شجيرة ألف الطائر (الذي سماه الشاعر بالزرزور) الغناء عليها، واعتاد الربيع أن يفيض عليها بالنور والأزهار والركب المسحور، غيـر أن هـذه الشجيرة لم تظل على هذه الحال؛ بل تغير حالها. ومن هنا يصبح من الطبيعي أن يذكرنا الشاعر دائما بـأن الحال قد تغير، وأنه لم يعد كما كان؛ وهذا هو الشيء الخالد في الكون؛ أنه لا شيء يبقى كما هو، بل لا بـد من التغير، ومن هنا جاء ثبات لازمة الروي ولازمة البيت المتكرر.

واستغلال هذه الإمكانيات في شكلي الموشح والمقطوعة والخروج بها إلى هذا التشكيل الجديد؛ لم يكن من السهل أن يقوم به إلا شاعر ناضج، لأن شاعرا آخر كان يمكن أن يفعل ذلك، ولكن مـع سـهولة أن يفتقـد التوظيف الجيد لهذه الإمكانيات ولهذا التحرر.

ولعلنا نجازف في الحكم بأن الهمشري يمكن اعتباره بالفعل أنضج شعراء أبوللو من حيث القـدرة علـى التجديد، وقد تمثل أفكار المدرسة الرومانسية وطموحاتها للتعبير عن هذه الأفكار. ونود هنا أن نقدم تحلـيلاً كاملاً لنموذج من القصيدة التي نحن بصددها؛ لنكشف عن مدى نضج هذا الشاعر، والنموذج هو المقطوعـة التي يقول فيها:

هيهـــات – أن أنســـى بظلـــك مجلســـي

وأنـــا أراعـــي الأفـــق نصـــف مغمـــض

خنقـــت جفـــوني ذكريـــات حلـــوة

مـــن عطـــرك القمـــري والـــنغم الوضـــي

فانســـاب منـــك علـــى كليـــل مشـــاعري

ينبـــوع لحـــن فـــي الخيـــال مفضـــض

وهفـــت عليـــك الـــروح مـــن وادي الأســـى

لتعـــب مـــن خمـــر الأريـــج الأبـــيض

كانـــت لنـــا- يـــا ليتهـــا دامـــت لنـــا

أو دام يهتـــــف فوقهـــــا الـــــزرزور

فهذه المقطوعة تقدم واحدة من ذكرياته عن شجيرته المحبوبة. ولا أظن القارئ يستطيع أن ينثر هذا التجسيد أو أن يفهمه كما يمكن أن يفعل في معظم قصائد شعراء أبوللو، ناهيك عن قصائد من قبلهم، هذا رغم البساطة المفرطة سواء في المفردات أو في تركيب الجملة؛ فليس هنا لفظة واحدة متقعرة أو حوشية كما يمكن أن نجد في قصائد أخرى للهمشري، وتركيب الجملة لا يخرج عن النسق النحوي المعتاد، ولكنه يخرج عن النسق الدلالي للجملة العربية، سواء كانت نثرا أم شعرا. ولو أننا لاحظنا تداخل العلاقات بين المفردات لأدركنا مدى خروجها عن هذا النسق.

فكيف يمكن – مثلاً - أن تخنق الذكريات الجفون؟ وكيف يمكن أن يكون العطر قمريا أو النغم وضيا؟ وكيف يمكن أن يكون اللحن المفضض ينبوعا؟ وكيف يمكن أن يكون الأريج أبيض؟

هذا التداخل في العلاقات اللغوية على المستوى الدلالي؛ يعكس بالفعل قدرة شاعرية ناضجة على صياغة الفهم الرومانسي لتداخل العوالم وتمازجها؛ هذا النماذج ليست بين العوالم الخارجية فقط، ولكنها أيضا بين عالم الإنسان الداخلي بالأساس والعوالم المحيطة به؛ بحيث يندمج الكون مع الكون، والكون مع الإنسان، وإذا لم تكن هذه هي وظيفة الخيال الرومانسي فماذا تكون؟

ويستطيع الشاعر بالفعل بهذا الخيال أن يجذبنا معه لنندمج في عالمه تماما، مستعينًا بتواصل الجملة الشعرية، غير ملتزم بوحدة البيت التقليدية، حتى نصل إلى نهاية الجملة فيصدمنا الشاعر، معيدا إيانا إلى أرض الحقيقة المؤلمة، حقيقة زوال الأشياء وتغيرها، التي تتمثل في العودة إلى النسق العادي من اللغة، سواء من حيث المفردات أو التركيب؛ نحويا كان أو دلاليا.

وينعكس كلا العالمين (عالم الذكرى وعالم الحقيقة) على المستوى الموسيقي أيضا للمقطوعة، رغم توحد الوزن (الكامل)، "وعدم التمايز الواضح في استخدام الوسائل الإيقاعية المعروفة (الزحافات والصوائت) بين العالمين، غير أن التمايز يأتي من عدة نواحٍ؛ فبعد دفقة كاملة من الخيال لا نتوقف خلالها رغم القوافي - لأنها قواف مطلقة بحيث لا تمثل عوائق - ونتيجة للتواصل الناتج عن التدوير والتضمين (المعنويين)؛ ننتقل فجأة إلى بيت هادئ الإيقاع تماما، وخاصة في الشطرة الأولى منه:

كانـــت لنـــا يـــا ليتهـــا دامـــت لنـــا

متفـــــاعلن متفـــاعلن متفـــــــاعلن

حيث تختص كل تفعيلة بكلمة أو كلمتين، وكل تفعيلة مزاحفة بتسكين الثاني، وهذا الحرف الثاني لا يأتي صائتًا، والصوائت تتكرر في الشطرة ست مرات، في كل تفعيلة مرتين، وهي صوائت من أطول الصوائت وأكثرها تميزا (الألف)؛ كل هذه العناصر تجعل الإيقاع بطيئًا بطئًا غير عادي، بحيث إننا بمجرد أن ننتقل إلى هذه الشطرة، ننتقل بالفعل إلى عالم آخر، غير ذلك العالم الحي المتدفق الخيالي الذي كنا فيه. ويتأكد تغير هذا العالم تغيرا تاما مع الشطرة الثانية؛ حيث تتغير القافية إلى قافية أخرى مقيدة، وضرب مختلف يلتقي في نهايته سكونان، فنكون بذلك قد وصلنا إلى القرار البعيد الذي ما بعده قرار، هذا العالم الصلب القاسي؛ عالم الحقيقة المرة، عالم الواقع عند الرومانسيين.

وإذا كان محمد عبد المعطي الهمشري قد خرج من إطار شكل الموشحة إلى هذا الحد، وكان هذا الخروج تحقيقًا لمغزى الحركة الرومانسية التي تمثلها شاعرنا تمثلاً بعيد المدى؛ فهل كان شكل الموشح من التحدد والضيق بحيث لا يسمح للشاعر بأن يحقق من خلال التزامه التزاما تاما هذا المغزى؟

لنقرأ هذا النموذج لعلي محمود طه.

سيرانادا مصرية[155]

دنا الليل فهيا الآن يا ربة أحلامي
دعاني مالك الحب إلى محرابه السامي
تعالي، فالدجى وحي أناشيد وأنغام
سرت فرحته في الماء، والأشجار والسحب
ألا فلنحلم الآن، فهذي ليلة الحب

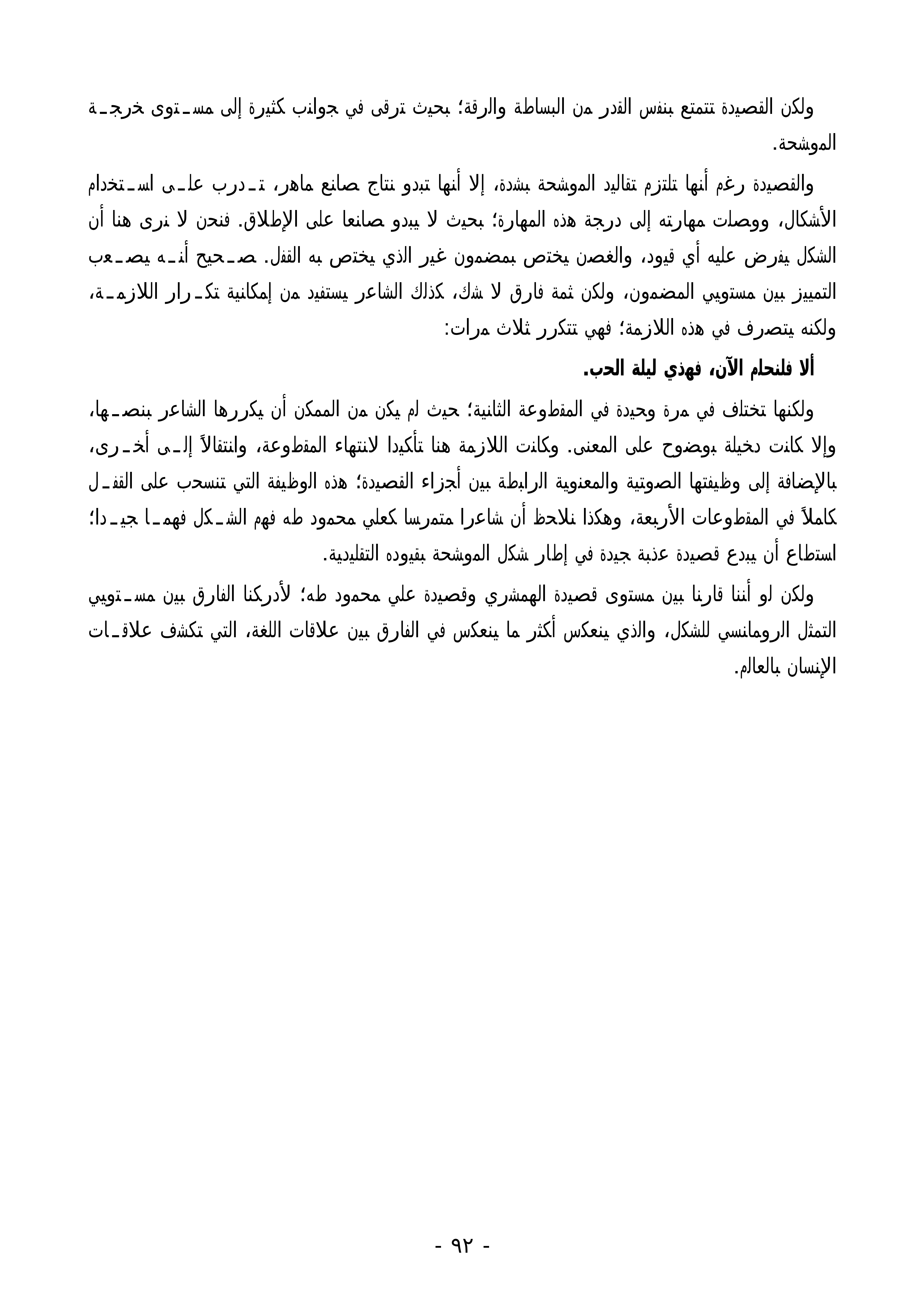
على النيل، وضوء القمر الوضاح كالطفل
جرى في الضفة الخضراء خلف الماء والظل
تعالي مثله نلهو بلثم الورد والظل
هناك على ربى الوادي، لنا مهد من العشب
يلف الصمت روحينا، ويشدو بلبل الحب

يطوف بنا على شط من الأضواء مسحور
شراع خافق الظل على بحر من النور
تناجيه نجوم الليل، نجوى الأعين الحور
وأنت على فمي ويدي، خيال خافق القلب
ألا فلنحلم الآن، فهذي ليلة الحب

ليالي الصيف أحلام، تراءت للمحبينا
تغيب الخمر والساقي ويبقى سحرها فينا
وهذا كأسها الوهاج صداح بأيدينا
فهيا نشرب الليلة، من نبع الهوى العذب
ألا فلنعلم الآن، فهذي ليلة الحب

في هذه السيرانادا "أغنية ليالي النيل"، سنلاحظ قدرا أكبر من عادية اللغة في مستوياتها المختلفة، وإن ظل فيها قدر من البعد عن هذه العادية: سرت فرحته في الماء، والأشجار، والحب – ضوء القمر كالطفل جرى خلف الماء والظل – لثم الورد والطل – بحر من النور – شط من الأضواء – خيال خافق القلب – الكأس صداح.

(155) الديوان، ص ٤٧١.



ولكن القصيدة تتمتع بنفس القدر من البساطة والرقة؛ بحيث ترقى في جوانب كثيرة إلى مستوى خرجة الموشحة.

والقصيدة رغم أنها تلتزم تقاليد الموشحة بشدة، إلا أنها تبدو نتاج صانع ماهر، تدرب على استخدام الأشكال، ووصلت مهارته إلى درجة هذه المهارة؛ بحيث لا يبدو صانعا على الإطلاق. فنحن لا نرى هنا أن الشكل يفرض عليه أي قيود، والغصن يختص بمضمون غير الذي يختص به القفل. صحيح أنه يصعب التمييز بين مستويي المضمون، ولكن ثمة فارق لا شك، كذلك الشاعر يستفيد من إمكانية تكرار اللازمة، ولكنه يتصرف في هذه اللازمة؛ فهي تتكرر ثلاث مرات:

ألا فلنحلم الآن، فهذي ليلة الحب.

ولكنها تختلف في مرة وحيدة في المقطوعة الثانية؛ حيث لم يكن من الممكن أن يكررها الشاعر بنصها، وإلا كانت دخيلة بوضوح على المعنى. وكانت اللازمة هنا تأكيدا لانتهاء المقطوعة، وانتقالاً إلى أخرى، بالإضافة إلى وظيفتها الصوتية والمعنوية الرابطة بين أجزاء القصيدة؛ هذه الوظيفة التي تنسحب على القفل كاملاً في المقطوعات الأربعة، وهكذا نلاحظ أن شاعرا متمرسا كعلي محمود طه فهم الشكل فهما جيدا؛ استطاع أن يبدع قصيدة عذبة جيدة في إطار شكل الموشحة بقيوده التقليدية.

ولكن لو أننا قارنا بين مستوى قصيدة الهمشري وقصيدة علي محمود طه؛ لأدركنا الفارق بين مستويي التمثل الرومانسي للشكل، والذي ينعكس أكثر ما ينعكس في الفارق بين علاقات اللغة، التي تكشف علاقات الإنسان بالعالم.

- ٤ -

أشرنا - في إطار الحديث عن شكل الموشح - إلى بعض الأشكال الشعبية (مثل التشريع، أو التسـهيم) إشارة سريعة، باعتبار أنها أشكال من التقفية، ربما تأثر بها أبو شادي في نظام القصيدة المشار إليها فـي وضعها، ولدينا الآن مجموعة من القصائد التي يصعب أن نردها إلى مصدر فصيح، والأقرب إلى الصـحة أنها ربما تأثرت بأشكال شعبية. أيضا من هذه القصائد تسع قصائد أتت على وزن:

مستفعلن فعلن فعلن

وهو – حسب رأي إبراهيم أنيس - أحد أوزان الزجل، ذلك الفن العامي الذي تأثر بالموشحة في أشكال التقفية، وإن تميز عنها ببعض الأوزان. ومما يؤكد – عندنا - هذا الظن أن قصيدتين من القصائد التسع قد نظمهما صاحبهما صالح الشرنوبي بالعامية[١٥٦]، وفي الجزء الخاص بالزجل والأغاني من ديوانه يقول في أحداهما بعنوان:

حبيبي

حبيبـي جـاني وهنـاني	**ونسـيت فـي قربـه أشـجاني**
ما كانش ظني أشوفه تاني	**بعد اللـي كـان مـن هجرانـي**
حبيته بعدما شفت هـواه	**سـببب نعيمـي وهنايـا**
وكنت قبل ماعيش ويـاه	**أقاسـي فـي الوحـدة شـقايا**
ولمـا حبيتـه سـقاني	**مـن كـاس غرامـه وروانـي**

وهو يسير هنا على نظام الموشح في التقفية، ملتزما به حتى نهاية الأغنية. وإذا كان الشرنوبي قد التـزم أصول الزجل التقليدية من حيث اللغة والشكل الموسيقي في هاتين القصيدتين؛ فإن آخرين من شعراء أبوللـو قد حاولوا إدخال هذا الشكل الموسيقي في الإطار الفصيح، مضيفين إلى الشعر العربي الفصيح إيقاعا متميزا عن إيقاعات الأوزان الخليلية إلى حد ما؛ فهو يخلط بين تفعيلة الرجز (مستفعلن)، وتفعيلات الخبـب (فعلـن فعلن)، فتتوفر في الشطرة من الزجل مجموعة من الأسباب الخفيفة (ستة) في مقابل وتد واحد؛ ممـا يعطـي هذا الوزن قدرا من السرعة والحركة، وهبوط الإيقاع وتنوعه.

---

[١٥٦] موسيقى الشعر، ص ٢٤١.

القصيدتان: "حبيبي"، ص ٦١٢ من ديوانه، "الجواب"، ص ٦١٣ من نفس الديوان. ويمكننا أن نشير فقط إلـى بيـرم التونسـي الزجال المصري المعروف، الذي كانت أزجاله منتشرة في فترة جماعة أبوللو، وإن صعب إدخاله في إطارها.

ومن هؤلاء الشعراء أحمد زكي أبو شادي، وله ست قصائد[١٥٧] هذا جزء من إحداها بعنـوان "حـاوي العرس"، مداعبة إلى الصديق الشاعر عبد ا بكري بمناسبة عرس أخيه:

أخي العزيـز بحـق أخيـك		**لا تنســى فــالعرض قريــب**
بكفيـك يـا أملـي يكفيـك		**أنــي أبثــك شــعر "حبيــب"**
وصـــيتي أن تســتدعي		**حــالاً "أبــادرش" الغـــالي**
لكــي يهيــئ للجمـــع		**"تــرم تــرا لا تــرلا لــي"**
الشعر مـن عـرق جبينـه		**واللحــن صــوت مــن أنفــه**
وا خـــص بتكوينـــه		**مــا كــان حقــا مــن حتفــه!**

فالقصيدة بالإضافة إلى أنها فصيحة، لا تلتزم نظام التقفية الموشحي، وواضـح أن الـوزن مـن اليسـر والحركة بحيث اختاره الشاعر لهذا اللون من مداعبات الأصدقاء، وليس في هذه القصيدة فقط، ولكن في بقية قصائده وقصائد الآخرين. ولم يخرج عن هذا الإطار "الإخواني" في النظم على هذا الوزن سوى سيد قطـب في قصيدته "إلى الثلاثين" التي طعمها – أيضا - بوزن المجتث كما سيأتي.

هناك بالإضافة إلى القصائد التسع السابقة قصيدة ومقطوعتان نظمهما الشرنوبي بالعامية أيضان وعلى نظام "أ أ أ ب أ"، وهذا نموذج منهما:

"يا مالك الملك"[١٥٨]

الأســـــد فـــــي غابــــــة بيقــــــرر مصــــــيرها النــــــوق
وف أول القايمـــــــة أبكــــــــم لـــــــم لســــــان ملــــــووق
والشـــــعب مقلــــــوق وصــــوته فــــي مهجتـــــه مخنـــــوق
ولـــــــو يســـــــــير أمــــــــور الشــــــــعب أحبابــــــــه
يبـــــات ويصـــــبح ســـــعيد الحــــال وبالــــه يــــروق

***

ألـــــوف مـــــن الفلاحـــــين مـــــا يملكـــــوش فـــــدان
وفـــــرد يملـــــك ألـــــوف مـــــن مـــــال ومـــــن أطيـــــان
وولاده يتعلمـــــــوا فــــــــي الجامعــــــــة بالمجــــــــان
وابــــــن الفقيـــــر ينطـــــرد م المدرســـــة ويصـــــبح
وان جـــــه يطالـــــب بحقـــــه ينســـــجن فـــــي لومـــــان

إلخ

---

(١٥٧) القصائد هي "لهفة"، "حلوى العرس"، "المصاب"، صفحات ٨٣، ١١٢، ١١٣ من ديـوان الشـعلة، الأحـلام، والأغـاني الصامتة، صفحتي ١٥، ٢٠ من أطياف، ثم وحي الصحراء، ص ٦١ من فوق العباب. وهناك أيضا قصيدة سيد قطب إلى الثلاثين بمجلة المقتطف عدد مارس سنة ١٩٣٧، ص ٣٢٣.

(١٥٨) القصيدة ص ٥٩٩، والمقطوعتان صفحتي ٦٢، ٦٠٩ من الديوان.

وفي هذه القصيدة يغير الشاعر قافية الشطر الرابع من كل مقطوعة؛ الأمر الذي يؤدي إلى تغيير الضرب. وأهم ما في هذا الشكل من القافية أن التغيير في القافية والضرب لا يأتي جزافًا؛ وإنما هو مرتبط بوضوح، يتميز في الشطرة التي يتم فيها التغيير من حيث المعنى؛ حيث يصوغ فيها الشاعر معنى مفارقًا لمعنى الأشطر الأخرى، ويحتل أهمية أكبر كما هو واضح. ونحن نرجح أن يكون هذا الشكل قريبا جدا من شكل المواليا، في القافية وفي الوزن أيضا (البسيط). والغريب في الأمر أن مثل هذه القصيدة لا تلتقي مع المواليا في الشكل الموسيقي فقط؛ بل في الجذور التاريخية[١٥٩] أيضا، فكلاهما ضد حاكم ظالم سواء كان الملك أم كان العباسيين.

---

[١٥٩] هذا إذا صح أن المواليا قد نشأت في بغداد على يد الفرس، بعد أن نكل بهم العباسيون. راجع حول هذا الشكل ووجوده ونشأته: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٢١١.

- ٥ -

إذا كانت الأشكال التي عرضنا لها في هذا الفصل، والتي نظم عليها شعراء أبوللو في إطار بحـثهم عـن شكل جديد غير الشكل التقليدي؛ قد وجدت لها جذورا واضحة في التراث العربي الرسمي أو الشعبي؛ فهـل يعني ذلك انتفاء التأثير الغربي على هؤلاء الشعراء؟

يمكننا أن نجد إجابة نظرية لهذا السؤال في مقارنة سريعة يعقدها أبو شادي بين الشـعر العربـي القـديم والشعر الغربي، يقول عن الشعر العربي القديم: "لسنا من يبخس أشعار العرب المتقدمين قدرها؛ فهي متعـة أدبية لكل أديب يدرسها دراسة تاريخية فقط، وحينئذ فلـه أن يغتـبط مـا شـاء أن يغتـبط "بـالجمهرة" أو "المفضليات" و"الهاشميات"، و"أراجيز العرب" وأشباهها، وبالدواوين المستقلة الكثيرة للمولدين، أمـا شـعراء الغرب فإنهم "أكثر تضلعا منا في الموسيقى والنظم، وهم أعظم قسطًا منا في الذوق"[١٦٠].

فأبو شادي لا يرى في الشعر العربي غير متعة الدراسة التاريخية، أما الفن والذوق الحقيقيان فإنهما عنـد الغربيين.

والحديث عن إعجاب الرومانسيين العرب عامة، وشعراء أبوللو خاصة بالرومانسية الأوروبية وعلاقـتهم بها؛ حديث زائد لا فائدة فيه؛ لأنه أصبح من المسلمات.

ومن هنا فإننا يمكن أن نشير إلى مجموعة من أشكال التقفية عند الغربيين، والتي نظن أنها كانت مثيـرا لشعرائنا، بالإضافة إلى الأشكال العربية.

من هذه الأشكال مثلاً شكل المزدوج Couplet؛ وهو تقريبا نفس شكل المزدوج السابق الإشـارة إليـه، ومنها شكل القافية المتعانقة، والتي تسير على هذا النحو "أ ب ب أ"، وشكل القافية المتداخلة "أ ب أ ب"، وهما شكلان يمكن أن يدخلا في إطار شكل المربع السابق الإشارة إليه. هذا بالإضـافة إلـى شـكل المقطوعـة quartizan [١٦١] الذي أشرنا إلى أنه يمكن أن يكون واحدا من مثيرات شكل المقطوعة عند شعراء أبوللو.

---

[١٦٠] أبو شادي: المنتخب من شعر أبي شادي، المطبعة السلفية بمصر، الطبعة الأولى، سـنة ١٩٢٦، صـفحات ١٠٣، ١٠٤.

وراجع عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، صفحات ٣، ٦، ٧، ٢٨، ٣٦٩، ٣٧٠.

[١٦١] راجع محمد مندور: الأدب فنونه، ص ٣٥، ٣٦، وعن أشكال أخرى في نظم القافية الغربية راجع:

- Encyclopedia Britannica: ٦/٦٥٦, ١٣/٩٤٣.

- Zliman: the Art and Craft of poetry, pp. ٧٤-٩٣.

- Boulon: The Anatomy of poetry. Pp. ٤٩-٥١-١٢٩.

وإذا كنا لا نستطيع الجزم بأن شعراء أبوللو قد استفادوا من هذه الأشكال أم لم يستفيدوا؛ فإن ثمة شكلاً لا نزاع حول استخدامه لدى شاعر من شعراء أبوللو، هذا الشكل هو شكل السوناتا Sonnet الذي استخدمه أبو شادي في ثلاثة من قصائده، يسبق إحداها حديث عن هذا الشكل وأصوله وتاريخه المختصر[١٦٢].

والسوناتا في شكلها البتراركي تتكـون مـن ثمانيـة (octave) "أ ب ب أ أ ب ب أ" يعقبهـا سداسـية (Sestest) تتكون من "جـ د جـ د جـ د" أو من "جـ د جـ جـ د هـ"، ولكن هذا الشكل تعـدّل حينمـا انتقل إلى إنجلترا في القرن السادس عشر إلى "أ ب أ ب جـ د جـ د هـ و هـ و ل ل"، وسـمي حينئـذ بالسوناتا الشيكسبيرية.

وقد شاع هذا الشكل على يد الرومانسيين في القرن التاسع عشر، وتعددت الأغراض التي ينظم فيها، فبدلاً من اقتصاره في البداية على مدح حبيبات الشعراء وتحليل مشاعرهم تجاههن؛ أصبحت عنـد الرومانسـيين تعبر عن العاطفة الفردية العميقة، وتعمد إلى تحليل العواطف واسترجاع الذكريات والموضوعات العقائديـة والوطنية والسياسية والهجائية[١٦٣].

فكيف كان تعامل أبي شادي مع هذا الشكل إذن؟ هذا نموذج من قصائده الثلاثة، وهي ترجمة لسـوناتا "الصدى"[١٦٤]:

يـــــــا حيـــــــاة الحـــــــب كيـــــــف الحيـــــــاة
بعـــــــد مـــــــا ضـــــــاعت جهـــــــود الحبيـــــــب
مـــــــا جمـــــــال الصـــــــوت يحكـــــــي صـــــــداه
لا ولا الطـــــــب ظنـــــــون الطبيـــــــب
إنمـــــــا الـــــــذكرى لمثـــــــي عـــــــذاب
تشـــــــبه النـــــــوح بليـــــــل بهـــــــيم
مثلمـــــــا حـــــــن لماضـــــــي الشـــــــباب
دائـــــــم الوجـــــــد مســـــــن ســـــــقيم
هكـــــــذا الطـــــــائر لمـــــــا بكـــــــى
مـــــــا فاتـــــــه حـــــــس بـــــــآتي الربيـــــــع

---

[١٦٢] راجع مسرح الأدب ص ١٥٤؛ حيث المقال الذي يفضل فيه أبو شادي السوناتا الشيكسبيرية؛ لأنها تلائم روحنا الشـرقي أكثر.

[١٦٣] راجع عن السوناتا:

- Chassell's: Encyclopedia of literature, pp. ٥١٢-٥١٣.
- Fraser. G. S. Matre, Rhyme and free verse, p. ٦٨.
- Boulten: The Anatomy of poetry, p. ١٩٠

[١٦٤] القصائد الثلاث نشرت إحداها "الصدى" بمسرح الأدب بعد المقال المشار إليه، ونشرت الثانية "نور الجحيم" في (مختارات وحي العام)، والثالثة في ذكرى شكسبير، المطبعة السلفية، سنة ١٩٢١، ص ٩-١٠.

لكنهـــــــــا قلبـــــــــي إذا مـــــــــا اشـــــــــتكى

يشــــــــكو كمســــــجون بحصـــــــن منيـــــــع

مـــــــا خيـــــال الحـــــب وهـــــو البعيـــــد

إلا تبـــــــــاريح الفـــــــــؤاد العميـــــــــد!

وهنا نحن نجد أن أبا شادي ينظم الترجمة متابعا لنظام السوناتا الشيكسبيرية من حيث القافية، وإن كان قد أخطأ في الوزن؛ وذلك أن السوناتا تنظم على الوزن الأيامبي كما يقول أبو شادي في مقاله السابق، والمديـد الذي نظم عليه الترجمة ليس بحرا أيامبيا حسب تصنيف المستشرقين(١٦٥)، وهو بالإضافة إلى التـزام شـكل التقفية ينتقل معنويا مـع المقطوعـة الثانيـة (ابتـداء مـن البيـت الخـامس)، ومـع بدايـة السداسـية (في البيت التاسع)، وهذه الانتقالة الثانية أهم؛ لأنها وقفة مناسبة كمـا يقـول هـو بـين الثمانيـة octava، والسداسية، بالإضافة إلى النقلة المعنوية البعيدة إلى ما يشبه الحكمة أو المثل في المزدوج الأخير.

وثمة إحساس بأن أبا شادي قد تجاوز نفسه في هذه الترجمة إذا قيست بالترجمات السابقة؛ فقد حـاول أن يتمثل التجربة، وأن يتقن أدوات التشكيل – إلى حد ما - بصرف النظر عن الاضطرارات التي وقع فيها كما في البيت الرابع والعاشر، غير أن هذا التجاوز ليس كافيا لإزالة إحساس مضاد بأن الشاعر لم يستطع أن يقدم من خلال هذا الشكل- رغم وعيه به وبإمكانياته إلى حد كبير – قصيدة طيبة، تبرر إدخـال هـذا الشـكل، وتجعله مفيدا وضروريا للشعر العربي.

ونتيجة لذلك لم نجد عند شعراء أبوللو من حاول متابعة أبو شادي في النظم على هـذا الشـكل إطلاقًـا، وظلت القصائد الثلاثة أمثلة وحيدة للسوناتا عند جماعة أبوللو.

غير أن هذا لا يعني انتهاء التأثير الغربي على هؤلاء الشعراء؛ فقد لجأ هؤلاء الشعراء إلى أشكال أخرى أقرب إلى أمانيهم وأكثر خصبا، هذه هي التي سنعالجها في الفصل القادم.

---

(١٦٥) راجع عوني عبد الرءوف: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، ص ٨٧، وفيه أن المديد وزن (أيوني) Ionic، ومـن المهم أن نلاحظ أن أبا شادي قد انتقل – سهوا فيما يبدو - إلى وزن آخر؛ هو السريع في السطور ١٠، ١١، ١٢.

الفصل الثالث

الشكل الجديد

قدمت الأشكال التي عالجناها في الفصل الثاني عددا من إمكانيات التنويع والتحرر، يمكن أن نحصرها في ثلاثة؛ كانت أولاها إمكانية تغيير القافية بين كل عدد من الأبيات، وكانت الثانية – بناء على الأولى - إمكانية تنويع الضرب، أما الثالثة فهي إمكانية استخدام الوزن ومجزوئه في إطار القصيدة الواحدة.

وتتمثل قيمة هذه الإمكانيات – بشكل عام - في أنها كانت كفيلة بأن تحقق لشعراء أبوللو قدرا معقولاً من التنويع من ناحية، ومن ناحية أخرى إتاحة الفرصة أمام مضامينهم كي تتجسد في اكتمالها، ومن ناحية ثالثة تحقيق الخروج على الشكل العروضي التقليدي.

ولكن تعامل شعراء أبوللو مع هذه الإمكانيات ظل في معظمه تعاملاً نسقيا، يلتزم في الغالب بنسق ثابت من عدد الأبيات التي تتغير بعدها القافية، أو ينجزئ الوزن، وهذه النسقية كانت الخطر الرئيسي الذي هدد النجاح في استغلال هذه الإمكانيات.

وقد كان واضحا أن قدرا من التخلص من النسقية قد أدى دورا كبيرا في نجاح الشعراء في استغلال إمكانيات التنويع والتحرر هذه، وخاصة في أشكال كالمقطوعة والموشح.

وشكل الموشح – بالذات - يجسد كل إمكانيات التنويع السابقة؛ بل يكفل – أكثر من ذاك - إمكانيات أكثر؛ مثل إمكانية إدخال أكثر من وزن في القصيدة الواحدة، وإمكانية إدخال أكثر من نظام تقفية في القصيدة الواحدة أيضا؛ إذ إن القفل يمكن أن يقفى على شكل المربع مثلاً، والغصن على شكل المقطوعة، أو العكس، وفي نفس الوقت تتمثل في الموشح خطورة النسقية بأجلى معانيها، وكما سبق ليس في يد الشاعر من حرية إلا في اختيار عدد أبيات القفل الأول والغصن الأول، أو بمعنى آخر ليس في يده إلا حرية اختيار حدود نسقه، ولكنه في النهاية نسق ينبغي الالتزام به طوال القصيدة.

ظلت الأشكال السابقة – إذن - رغم إمكانيات التنويع الكامنة فيها؛ تلتزم بقدر كبير من الجبرية، المتمثلة في النسقية الملتزمة في عدد الأبيات؛ ولهذا السبب لم تكن هذه الأشكال كافية - من وجهة نظر شعراء أبوللو - لتحقيق مطالبهم في الحرية، وفي الخروج على الشكل القديم. ومن هنا قدموا عددا من القصائد، حاولوا فيها التوسع في إمكانيات الحرية السابقة من ناحية، وإيجاد إمكانيات أخرى جديدة. هذه الإمكانيات الجديدة، قد تكون تواصلاً مع الإمكانيات السابقة، ولكنها – في الغالب - شكلت خروجا واضحا على الشكل القديم، وعلى بقية الأشكال التراثية المعالجة في الفصل الثاني. ومن هنا يكون ميلنا - الذي تؤكده بعض إشارات هؤلاء الشعراء النثرية أحيانًا – إلى أن الأشكال التي حملت هذه الإمكانيات، والتي نعالجها في هذا الفصل، متأثرة إلى حد بعيد بالتراث الغربي في مرحلته الرومانسية.

والشكلان الأساسيان في هذا الفصل هما شكلا الشعر المرسل والشعر الحر، ولكن قبل أن يصل شعراء أبوللو إلى هذين الشكلين مروا بعدة تمهيدات على مستوى الوزن، وعلى مستوى القافية معا.

-١-

أما التمهيدات التي كانت على مستوى الوزن؛ فقد تمثلت في ظاهرتين، تعد الأولى (وهـي الإكثـار مـن استخدام الوزن ومجزوئه أو مجزوءاته، أو بمعنى آخر استعمال أكثر من ضرب من ضروب الـوزن فـي القصيدة الواحدة) تواصلاً واضحا مع إمكانية سبق الحديث عنها في الأشكال السابقة، وخاصة شكل المقطوعة وشكل الموشح، ولكنها هنا تأخذ بعدا أعمق؛ لأنها مثلت ظاهرة إلى حد ما.

فالقصائد التي تبدت فيها هذه الظواهر تزيد عن خمسين قصيدة، حسب البيان الملحق (ص ١٩٦).

من دراسة هذه القصائد يتضح أولا أنها منظومة على الأوزان الآتية:

الرمل (ست وثلاثون قصيدة)، المتقارب (ثمان قصائد)، الكامل، والخفيف (ثلاثة قصائد في كل)، والبسيط، والرجز (قصيدتان في كل)، والمتدارك، والوافر، والسريع (قصيدة في كل). وسنلاحظ أن سـتة مـن هـذه الأوزان التسعة، أوزان بسيطة التركيب؛ أي تتكون من تكرار تفعيلة واحدة باستمرار؛ مما يسهل على الشاعر عملية الجزء إلى أكثر من صيغة أو ضرب، ابتداء من التفعيلة الواحدة حتى الجزء (حذف ثلث التفعـيلات). وهذا أمر يصعب أن يحققه الشاعر في الأوزان المركبة أو المختلفة التفاعيل. لهذا جاءت معظم القصائد التي نحن بصددها على الأوزان البسيطة، أما الأوزان مثل البسيط والخفيف والسريع التي استعملوها هنا، فبعضها لا تختلف كثيرا عن البسيطة مثل وزن البسيط، إذا ما اعتبرنا أن تفعيلتي (مستفعلن فاعلن) جزء واحد يتكرر باستمرار، فينطبق عليه ما ينطبق على الأوزان البسيطة، أما الخفيف والسريع فإنهما لا يمكـن أن يأتيـا إلا مشطورين فقط.

من الترتيب السابق سنلاحظ أن أربعة من هذه الأوزان هي من الأوزان التي سبق أن تبـين أنهـا أوزان خاصة الاستعمال بشعراء أبوللو، وهي أوزان الرمل والخفيف والمتقارب والمتدارك، وأن هـذه الأوزان قـد احتلت نسبة ٨٤,٢% من القصائد التي نتحدث عنها.

يتضح من الدراسة ثانيا أنهم قد استخدموا نمطين من إدخال الوزن ومجزوئه في القصيدة الواحدة:

الأول : يتم فيه الجمع بين أكثر من ضرب للوزن في البيت الواحد.

والثاني : يحتل فيه كل ضرب من الوزن جزءا من القصيدة لا من البيت، ولابد من الإشارة هنا قبل النظر في تعامل شعراء أبوللو مع هذين النمطين؛ إلى أن الشعراء السابقين عليهم قد استخدموهما أيضـا؛ فمطران مثلاً قد قدم قصيدتين على النمط الأول هما "القاضي العادل"، و"بعد انقضاء الشباب"، كمـا قدم قصيدة "تهنئة بمولود" على النمط الثاني[١٦٦]، كذلك قدم إيليا أبو ماضي خمس قصائد على هـذا النمط[١٦٧]، تميزت بالجودة في استخدام هذه التقنية، ونظن أنها كانت وراء نجاح اسـتخدامها عنـد شعراء أبوللو، وخاصة عند علي محمود طه كما سيتضح.

---

(١٦٦) راجع ديوان مطران: مطبعة دار الهلال بالقاهرة، سنتي ١٩٤٨، ١٩٤٩، ٢٩٩/١، ٥٦/٣، ٣٠٠/١.

(١٦٧) راجع الأعمال الكاملة السابق الإشارة إليها، صفحات ١٩٣، ٢٥١، ٦٠٧، ٧٧٠، ٧٩٠.

فإذا عدنا إلى تعامل شعراء أبوللو مع النمط الأول؛ لاحظنا أنه تعامل لا يخرج عن إطار من النسقية والتقييد؛ مما أدى إلى قدر كبير من وضوح التدريبية والتجريب على قصائد هذا النمط؛ فمثلاً قصيدة أبي شادي "الدقائق" التي يقول فيها:

يا هاجراتي بلا عتاب	**ولا رجوع**
أنتن بعضي فأي ذنب	**يشجي القريب**
الهجر قاس وأي صعب	**هجر الحبيب**
فلن الدقيقات الحسان	**أنت المسيء**
ضيعتنا ضيع الهوان	**لسنا نفيء**
ما مر لن يأتي وإن	**صافي الزمن**
سيان تلهو أو تئن	**لن تؤتمن**

والقصيدة تمزج بين مخلع البسيط (في الشطرة الأولى) وتفعيلة واحدة منه مذيلة (في الشطرة الثانية)، هذا بالإضافة إلى أنها تتنوع بين أكثر من نظام في القافية، وإن ظلت كلها في إطار شكل المربع، بالإضافة إلى ذلك يمكن النظر إلى الأبيات الأربعة الأولى بطريقة مختلفة، يحملنا إليها الشاعر بحرصه على تقسيم الشطرة الأولى إلى قسمين، كل منهما كلمتان (أداة واسم) مرتبطتان، ومبنيتان وزنيا على "مستفعلاتن"؛ بحيث يمكن تقسيم البيت الأول مثلاً إلى.

يا هاجراتي	**بلا عتاب**	**ولا رجوع**	
مستفعلاتن	**مفتعلاتن**	**مفتعلاتن**	

والبيت الأول والثاني تلتزم أجزاؤهما الثلاثة أيضا بالقافية الداخلية، بحيث يذكراننا بشكل التسهيم أو التشريع التراثي السابق الإشارة إليه.

وهذه الالتزامات التي يفرضها الشاعر على نفسه، والتي هي من لزوم ما لا يلزم؛ تضيف إلى قيوده "الأساسية قيودا أخرى، وكلها قيود ضد صالح القصيدة؛ لأنها لا تقدم جديدا، ونظل شاعرين بأن اختيار الجزء في الشطرة الثانية فاقد القيمة مع التنويعات الزخرفية التي تلته، وأن المقصود به لا يخرج عن إطار التسهيل في النظم والتمرين الشكلي.

ولا تخرج قصيدة محمود أبي الوفا "علميني يا حياتي" من نفس النمط، عن هذا الإطار؛ يقول:

علمينـــي يـــا حيـــاتي	**في الهوى معنى الحيـاة**
علمينـــي لغـــة الزهـــر	**إذا فـــــاح شـــــذاه**
ولقـــي الطيـــر إذ أنـــا	**دي مـــن الـــدوح أخـــاه**
علمينـــي الحـــب لمـــا	**يبلـــغ البحـــر مـــداه**

****

كيف أفنـى باختيـاري	**فـــــي هـــــواك؟**
لا أبـالي مـا ألاقـي	**فـــــي رضـــــاك**
فـي حيـاتي مـا رأت	**عينـــــي ســـــواك**
أنـت شـئت جعلتينـي	**ملاكـــا يـــا ملاكـــي**
علمينـــي يـــا حيـــاتي	**ما الذي فـي ناظريـك**

حيراني؟

ســاكنان، مفصــحان	**واضـــــــــــــحان!**
غامضـان، هادئـان	**ثـــــــــــــائران!**
وهما فـي كـل هـذا	**هـــا همـــا منكســـران**

علميني يا حياتي

ما الذي فـي شـفتيك	**فيـه هامـت شـفتايا**
ما الذي استعبد قلبـي	**فيك واسـتهوى هوايـا**
يا تـرى أنـت خلقـت	**لـــي والا لســـوايا**
أن تكوني لي فما أعظم	**فـــي الـــدنيا هنايـــا**
وإذا كنـــت لغيـــري	**آه يـــا طـــول شـــقايا**

وعلى عكس قصيدة أبي شادي، يتوفر في هذه القصيدة قدر واضح من التحرر، فأبو الوفا لا يلتزم عـددا معينًا من التفعيلات يتكرر في كل المقطوعات؛ بل في كل الأبيات. ففي المقطوعة الأولى يلتـزم كـل مـن الشطرين بتفصيلتين، وفي الثانية يأتي الشطر الأول على تفعيلتين، والثاني على تفعيلة واحدة، ما عدا البيـت الأخير ففيه تفعيلتان. ونفس الأمر في المقطوعة الثالثة، وتعود الرابعة إلى نفـس الالتـزام فـي المقطوعـة الأولى، ويضاف إلى ذلك زيادة شطرة مستقلة بعد المقطوعة الثانية وبعد المقطوعة الثالثة، تصـبح بمثابـة اللازمة قصيرة الأجل. أما في القافية فليس ثمة خروج على النسق؛ فكل مقطوعة بقافية فقط قد تحدث تقفيـة داخلية في بعض الأبيات، كما في المقطوعتين الثانية والثالثة، وكنا نتوقع بعد ذلك أن يختص كل نمـط مـن الموسيقى في هذه القصيدة بمعنى محدد متميز عن معنى النمط الآخر؛ بمعنى أننا كنا نتوقع أن يـأتي معنـى المقطوعتين الأولى والرابعة غير الثانية والثالثة، ولكن هذا غير متحقق في القصيدة، فليس ثمـة مـا يـدعو

للانتقال من المقطوعة الأولى إلى الثانية مثلاً، وليس ثمة مبرر للانتقال من الثالثة إلى الرابعة. وعلى مستوى آخر سنلاحظ أن الشاعر يبطئ إيقاع القصيدة بعدد من الوسائل بلا مبرر؛ لأن القصيدة تعبـر عـن مناجـاة الحبيبة على وجه مستبشر لا حزن فيه، وبالتالي تحتاج إلى إيقاع أسرع من ذلك. ولكن هنا نجد الإكثار مـن تخصيص كل كلمة بتفعيلة كما في "علميني يا حياتي علميني – علميني- في هواك – لا أبالي - في رضاك – في حياتي ساكتان، مفصحان، حيرانى، واضحان، غاضبان، هادئان، ثائران"؛ مما يزيد من بـطء الإيقـاع وهدوئه، وإن كان يشير إلى تأكيد فكرة ما، مثل حرصه على التعلم من حبيبته... إلخ، كـذلك يتضـح فـي المقطوعة الأخيرة أن الشاعر يظل واقعا في اضطرار القافية والوزن، بحيث يضطر إلى اسـتخدام العاميـة لفظة وتركيبا.

كل ما سبق يكشف عن قدر كبير من عدم النضج الفني في هذه القصيدة، رغم إمكانيات التحرر الكامنـة في وسائلها الموسيقية واللغوية أيضا، لكن هذه الإمكانيات غير مستغلة ولا مستفاد منها، وهذا يكشف بالتـالي عن أن اختيار هذه الحريات وهذا النمط من استخدام الوزن وضروبه المختلفة؛ لم يكن سوى وسيلة للتسـهيل على الشاعر.

وربما يمكننا أن نجد في قصيدة محمود حسن إسماعيل "أغاني الرق" قدرا أكبر من النضج في الاستفادة من هذه الإمكانية. يقول:

ألقيتني بين شـباك العـذاب وقلـــت لـــي: غـــن
وكل ما يشجي حنين الربـاب ضـــــيعته منـــــي
هذا جناحي صارخ لا يجـاب فـــي ظلمـــة السـجن
ونشوتي صارت بقايا سراب فـــي حنـــة الجـــن

أواه يا فني

رمـاني الـرق بـدنيا زوال مغلولـــة الجنـــب
وقال: حم في سفوح الجبال واهـبط علـى العشـب
واضرب جناحيك بأفق المحال واسـأل عـن الغيـب
وها أنا لا شـيء إلا ضـلال سـار مـع الركـب

أواه – يا ربي

لو لم أكن عبدا لهذا الخيال أواه – يا ربي

****

فهذه القصيدة تمثل توازنًا بين قصيدتي أبي شادي وأبي الوفا السابقين، وهي أيضا توازن بين الفـن والحرية، فالشاعر لا يطلق يده من القيود الفنية تماما، وفي نفس الوقت يراعي الالتزامات الفنية التـي تفيـد القصيدة أساسا، فهو يشعرنا رغم التزام النسق الثابت في الوزن والقافية، بضرورة الاقتصار على تفعيلتـين فقط في الشطرة الثانية من الأبيات؛ حيث إن المعنى لا يحتاج إلى أكثر منهما كي يكتمل، خاصة وأن الشاعر

قد اختص هذه الشطرة بما يشبه الظل لمعنى الشطرة الأولى، فهي تلقي ضوءا على هذا المعنى، وأحيانًا تقوم مقام المقابل له؛ الأمر الذي يحقق لها (الشطرة الثانية) قدرا من التميز في المعنى، وبالتـالي فـي الـوزن. والشاعر حريص على هذا التمايز بين الشطرين، ويتضح ذلك جليا في إقامة الشطرة الأولى علـى صـيغة "فعال" التي يلتقي فيها ساكنان، فيعوقان الحركة في الانتقال بين الشطرتين مؤكدا تمايزهما.

***

أما النمط الثاني من أنماط إدخال الوزن مع مجزوئه، فإنه يتميز بتقنيات مختلفة، أهمها أن الشاعر يخص كل مقطوعة من الأبيات بضرب من الوزن، وهذا يبيح له حرية أكبر فـي أن يـتحكم فـي عـدد أبيـات المقطوعات، بحيث يكتمل معناه، فيكسر بذلك النسقية، دون إخلال بصالح القصيدة. وعن طريق هذه التقفيـة يستطيع الشاعر أن يميز بين مستويات القصيدة أو أصواتها، بالتمييز بين المقطوعات عن طريـق الـوزن، بالإضافة إلى القافية؛ مما يهيئ له فرصة الاقتراب من القصيدة ذات الحس الدرامي، كما يمكننـا أن نلاحـظ ذلك في قصيدة ناجي الوحيدة التي أدخل فيها الوزن ومجزوئه "الأطلال"، التي سبقت معالجة جزء منها فـي الفصل الأول. ففي هذه القصيدة اختص صوت الشاعر بالرمل التام، بينما اختص صوت الـريح بمجزوئـه، وكان الشاعر موفقًا في هذا التخصيص، وكان ذلك إشارة إلى نجاح الشاعر في إدراك العلاقة الصحيحة بين المعنى والموسيقى. فمجزوء الرمل كان أصلح لصوت الريح الثائرة، بإمكانية تدفقه واسترساله، وخاصـة إذا لم يكن ضربه "فاعلن" أكثر من الرمل التام المتسع والطويل المدى، والذي يصلح لصوت الشاعر المستسـلم الحزين، غير أنه ينبغي الإشارة هنا إلى أن هذا النجاح الذي حققه ناجي في استخدام هذه التقنية؛ كان راجعـا إلى إمكانيات الشاعر الفنية الناضجة، لا إلى إمكانيات التقنية فحسب؛ فهذا مثلاً صالح جودت فـي قصـيدته "الراهب المتمرد" تتوفر لديه نفس الإمكانيات التي توفرت لناجي؛ بل إن التجربة التي يعالجها فـي القصـيدة "التمرد على السماء" تكاد تكون هي نفسها، إن لم تكن ثائرة أكثر، وعنيفة أكثر من قصيدة ناجي، ولكن صالح جودت لم يستطع أن يوفق بين الحوار الدرامي في القصيدة وبين التغير الموسيقي، سـواء فـي الـوزن أو القافية، بحيث ننتهي من القصيدة شاعرين بالانفصال الحاد بين مضمون القصيدة وبين أدوات تشكيلها، وبـأن إدخال مجزوء الوزن مع كامله كان مجرد تقليد لا قيمة له. والملاحظة العامة، أنه نتيجة لاختلاف تقنيات هذا النمط عن تقنيات النمط الأول؛ فإن أجود نماذجه كانت تلك التي اتسمت بالتحرر من النسـقية تبعـا لطبيعـة التجربة. وهذه قصيدة لعلي محمود طه، التزم فيها نسقًا ثابتًا محددا؛ فأساء لها أيما إساءة:

فـــــي اهتـــــزاز العصـــــب الثـــــائر والـــــروح المعنـــــى

طالعتـــــــه بالهنـــــــاء الليلـــــــة الأولـــــــى فغنـــــــى

ورأى مـــــــن حولـــــــه الأرض ســـــــلاما فتمنـــــــى

لـــــيس يـــــدري، أشـــــدا مـــــن فـــــرح أم نـــــاح حزنـــــا

قلـــــت: مـــــن أي بلـــــد؟ قـــــال لحـــــن مـــــن فيننـــــا

يا فيينا سلسلي الأنغام سـحرا في حنايا النفس لا جو المكـان
أو حقًا أنت ذي؟ أم أنت ذكرى أم رؤى تمرح في دنيا الأغاني
وبنان هزت الأوتـار سـكرى أم شفاه لمسـت روح الزمـان

*****

فيينا جددي الآن مسرات الليالي
روحك الراقص لم يحفل بأرض وقتال
طربا ما زال يشدو بين موج وجبال
بأساطير، وأحلام، وفن، وخيال
هو روح النغم الهائم في دنيا الجمال

****

يـــا فيينـــا، هــــل علــــى غابــــك للشــــمل اجتمـــاع
أم علـــــى فجـــــرك نــــاي، فيـــــه للـــــرأي ابتـــــداع
أم علـــــى أفقـــــك مـــــن نـــــور العشـــــيات التمـــــاع
أم علـــــى مائـــــك تحـــــت الليـــــل للحـــــب شـــــراع
آه مـــــن أمـــــس! ومــــا جـــــر علـــــى الـــــنفس الـــــوداع

****

يا فيينا، اسمعي الدنيا وهـاتي قصـة الغابـة والفاـس الكبيـر
أين بالدانوب شدو الـذكريات وصدى العشاق في الليل الأخيـر
رحلوا عنـك بـأحلام الحيـاة غير قلب في يـد الحـب أسـير

****

القصيدة خمس مقطوعات، اثنتان منها على الرمل التام، وعلى شكل قافيـة "أب أب... إلـخ"، والثلاثـة الأخريات على مجزوء الرمل المدور بلا تشطير. والقصيدة في هذا الإطار تلتزم نسقية تامـة، لا يكسـرها سوى ترتيب المقطوعات؛ حيث تأتي المقطوعة الأخيرة في النهاية بدلاً من أن تأتي قبل المقطوعة الرابعـة. ولو أننا تأملنا القصيدة باحثين عن مبرر فني يجعل الشاعر يمزج بين الوزن ومجزوئه؛ لما وجدنا، فالقصيدة تراوح بين الذكرى والواقع. تتمثل الذكرى في ذكريات الشاعر عن حياته التي عاشها في فيينا قبل الحـرب. أما الواقع فهو عودة الحياة الصاخبة لفيينا بعد انتهاء الحرب. ويذكره بهذه العودة لحن من فيينا عـزف فـي سويسرا. والشاعر متشكك في صحة هذا الواقع أيضا في المقطوعة الثالثه، ولكنه يعود في المقطوعة الرابعة ليتحقق من أن هذا الواقع يطابق الذكرى (الحياة التي عاشها في فيينا من قبل). وتمثل المقطوعـة الأخيـرة استمرارا للرابعة؛ إذ يمزج فيها بين الحقيقة والذكرى. أما المقطوعة الأولى فلا تعدو أن تكون مدخلاً تمهيديا للمقطوعات الأربع التالية لها.

على هذا النحو تصبح القصيدة متواصلة ومستمرة، في حدود تميز ضئيل لكل مقطوعة عـن الأخـرى، وكان الشكل المقطوعي الذي برع فيه علي محمود طه كفيلاً بأن يحتمل هذه المعـاني دون تغييـر الـوزن؛ فتغيير الوزن هنا يبدو لا مبرر له ولا فائدة، وقد أكد إحساسنا هذا التزام الشاعر بنسقية لا يحاول الخـروج عليها. صحيح أن الشاعر ناضج في امتلاك اللغة بحيث يجعلها مطواعة، يعبر بها عما يريد فـي أي شـكل يريد، ولكننا نكتشف أن هذه النسقية قد فرضت عليه أحيانًا أن يزيد في المعنى بلا فائدة؛ فالمقطوعة الخامسة مثلاً قلنا إنها تواصل للمقطوعة الرابعة، وفي نفس الوقت تسعى إلى المزج بين الذكرى والواقع. ونتصور لو أن الشاعر مثلاً كان قد وضع معنى البيت الثاني في المقطوعة الخامسة، مع المقطوعـة الرابعـة؛ لكانـت المقطوعة الخامسة قد خلصت لهذا الملمح الأخير (المزج بين الذكرى والواقع)، وكانت بذلك تقدم نهاية طيبة جدا للقصيدة.

من هنا كان رأينا السابق بأن التزام نسق ثابت في هذا النمط من المزج بين الوزن ومجزوئه؛ يعتبر عبئًا ثقيلاً على القصيدة، يخرج بها عن إطار اكتمال عناصرها، أو بمعنى آخر يضغط ملامحها أو يوسعها أكثـر مما تحتمل. هذا ضد القيمة الحقيقية التي يفترض أنها تفيد الشاعر من تقنية استخدام الوزن ومجزوئـه فـي إمكانية من إمكانيات التنويع والحرية في يده، وليست قيمتها في أنها تسهل عليه النظم؛ ولكن قيمتها في أنهـا تعطيه الفرصة ليعبر عن تجربته مكتملة وفي الحدود التي تتطلبها، وتعطيه الفرصـة أيضـا لكـي يصـور الانحرافات التي تصيب هذه التجربة؛ سواء كانت انحرافات ضئيلة أم كبيرة.

فإذا قام الشاعر بتقييد هذه الحرية بقيود أخرى هو الذي يضعها؛ أفقد هذه التقنية جزءا كبيرا من قيمتها.

ومن الطبيعي أن استخدام شعراء أبوللو لهذه التقنية لم يقف عند هذه الحدود؛ بل هناك قصائد تجاوزت هذا المستوى إلى مستوى أفضل. ومن هذه القصائد قصيدة سيد قطب:

الشعاع الخابي

لاح لي من جانب الأفق شـعاع بينما أخـبط فـي داجـي الظـلام
في صحاري اليأس أسري في أر تياع حيث تبدو موحشات كالرجـام

حيـث يسـري الهـول فيهـا واجمـا
ويطـوف الرعـب فيهـا حائمـا
والغنـاء القفـر يبـدو جاثمـا

وترى الأشباح في رأس التلاع كالسـعالي أو كأشـباح الحمـام
فـاغرات تشـتهي الابـتلاع تنهش اللحم وتفـري فـي العظـام

****

فتلفـت علـى الضـوء يلـوح مثلمـا تلمـع عـين السـاحر
أو كما تهمس في الأحداث روح أو كمعنـى شـارد فـي الخـاطر

****

قـد تلفـت بقلـب مسـتطار

طالمـــا رجـــى تباشـــير النهـــار
شـــفه الـــذعر وأنضـــاه العثـــار

ثم ماذا؟ - ثم قد سـاد الحالـك   فجـــأة، والقـــبس الحـــادي
ثـم أحسسـت بـدقات الفالـك   لاهثـــات تتراخـــى تعبـــا

*****

رجفـــة الخـــائف أضـــناه العيـــاء
وهـــو يعـــدو لاهثـــا عـــدو الطـــلاء
حينمـــا يـــدركها غـــول الغنـــاء

وإذا قلبـــي خفـــوق مرتبـــك   لـــيس يـــدري لخـــلاص ســـببا
حولـه الظلمـة فـي أي سـلك   حيـث ينسـى الهـاربون الهربـا

*****

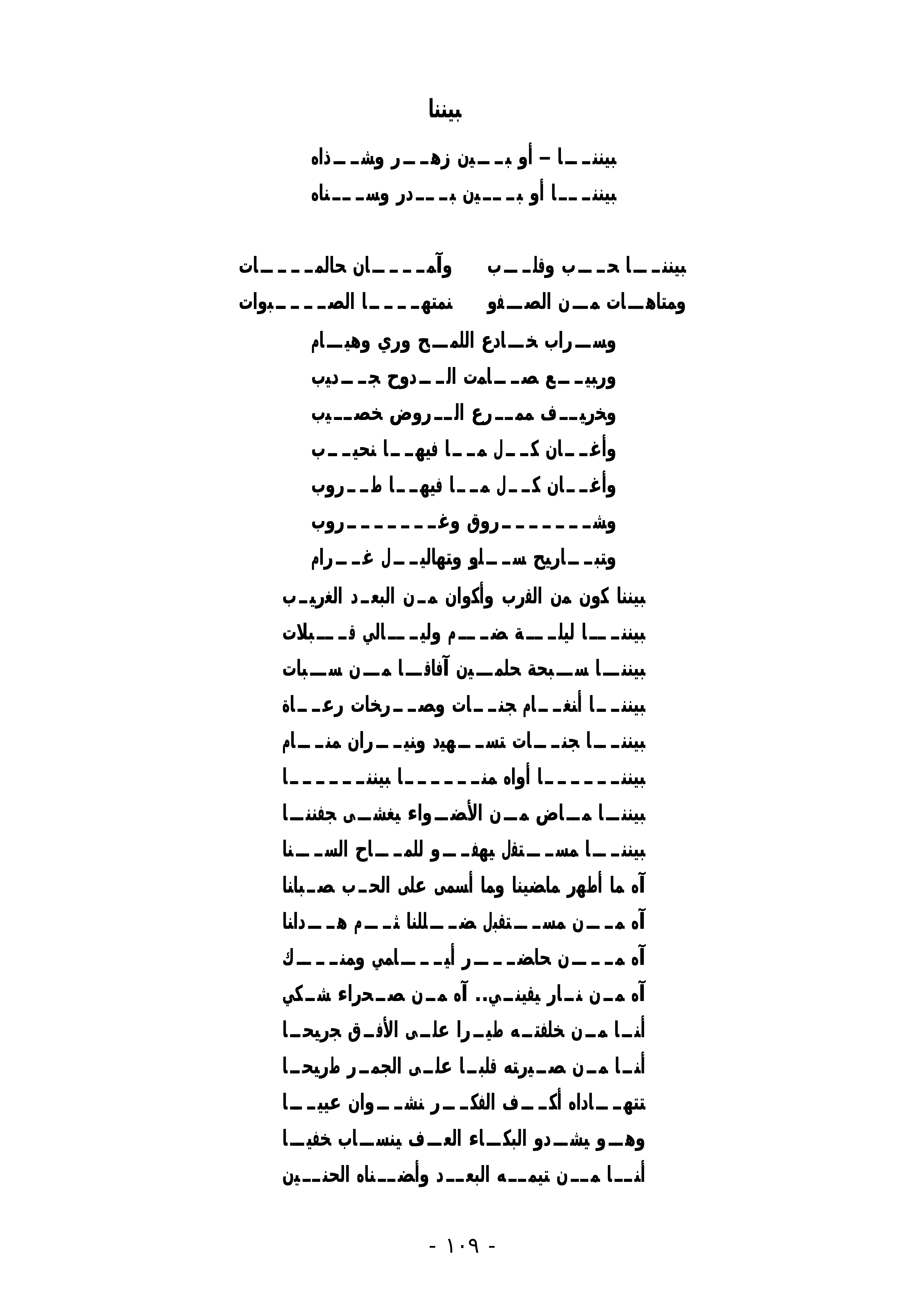
قلت: ماذا؟ قال لي رجع الصدى   لا تقـل مـاذا ولا تسـأل علامـا
ها هنا وادي المنايـا والـردى   حيث يطوي الضوء فيه والظلامـا

هـا هنـا تثـوي الأمـاني، هـا هنـا
فـي مهـاوي اليـأس فـي كهـف الفنـا
كـــل شـــيء هالـــك حتـــى أنـــا

ثم ضاع الصـوت يفنـى بـددا   وتلاشـى، تاركـا منـه التمامـا
وإذا بي صرت وحـدي مفـردا   لا أرى شـــيئا ولا أدري إلامـــا

فالقصيدة رغم التزامها النسقية أيضا، نجد فيها تبريرا معقولاً للانتقال من الوزن إلى مجزوئه؛ فالأسـطر التي على مجزوء الرمل تعتبر بمثابة التعليق على الأبيات التي تسبقها ما عدا أشطر المقطوعة الأخيرة، التي تشعر أنها لا تعبر عن معنى متميز عن معنى البيتين السابقين لها. لننظر إلى المقطوعة الثانية مـثلاً لنـرى كيف يعبر الشاعر عن الوهم الذي تراءى لذهنه في البيتين الذين على الرمل التام، فإذا انتقل إلى الحركة التي تلي هذا الوهم انتقل إلى مجزوء الرمل في ثلاثة أشطر سريعة، وتنتهي الحركة ولا نحتاج إلى استكمال فـي بيتين كما يحدث في المقطوعات الأخرى. تنتهي الحركة لتبدأ انتقالة أخرى في القصيدة مع بدايـة مقطوعـة أخرى، ونفس الأمر سنجده في المقطوعات الأولى والثالثة، وإلى حد ما الرابعة؛ حيـث يخـتص المجـزوء بالحركة الأسرع، بينما يبقى الوزن الكامل للامتداد والاتساع عامة.

لا نقل إن هذه القصيدة قد تخلصت تماما من العيوب التي وجدت في قصيدة علي محمد طه السابقة، ففيها مثل هذا ولكن بدرجة أقل (أشرنا إلى ما في المقطوعة الأخيرة)، وفيها أيضا حرص غريب علـى القافيـة، أوقع الشاعر في قدر كبير من الحشو كما في "المنايا والردى" أو في التعسف كما في "العثار – في أي سلك- الظلاما – التماما... إلخ، ولكنها مع ذلك تظل خطوة أكثر بعدا وإيجابية في هذا المضمار؛ حيث تحقق النضج الفني والحرية معا، ولنقرأ القصيدة:



بيننا

بيننـــا – أو بـــين زهـــر وشـــذاه
بيننـــا أو بـــين بـــدر وســـناه

بيننـــا حـــب وقلـــب   وآمـــان حالمـــات
ومتاهـــات مـــن الصـــفو   نمتهـــا الصـــبوات
وســـراب خـــادع اللمـــح وري وهيـــام
وربيـــع صـــامت الـــدوح جـــديب
وخريـــف ممـــرع الـــروض خصـــيب
وأغـــان كـــل مـــا فيهـــا نحيـــب
وأغـــان كـــل مـــا فيهـــا طـــروب
وشـــروق وغـــروب
وتبـــاريح ســـلو وتهاليـــل غـــرام
بيننا كون من القرب وأكوان مـن البعـد الغريـب
بيننـــا ليلـــة ضـــم وليـــالي قـــبلات
بيننـــا ســـبحة حلمـــين آفاقـــا مـــن ســـبات
بيننـــا أنغـــام جنـــات وصـــرخات رعـــاة
بيننـــا جنـــات تســـهيد ونيـــران منـــام
بيننـــا أواه منـــا بيننـــا
بيننـــا مـــاض مـــن الأضـــواء يغشـــى جفننـــا
بيننـــا مســـتقبل يهفـــو للمـــاح الســـنا
آه ما أطهر ماضينا وما أسمى على الحـب صـبانا
آه مـــن مســـتقبل ضـــللنا ثـــم هـــدانا
آه مـــن حاضـــر أيـــامي ومنـــك
آه مـن نـار يقينـي.. آه مـن صـحراء شـكي
أنـا مـن خلفتـه طيـرا علـى الأفـق جريحـا
أنـا مـن صـيرته قلبـا علـى الجمـر طريحـا
تتهـاداه أكـف الفكـر نشـوان عييـا
وهـو يشـدو البكـاء العـف ينسـاب خفيـا
أنـا مـن تيمـه البعـد وأضـناه الحنـين

أنــا مــن نجــواه دمــع ومراثيــه شــجون

أنـا بـين الحـب والـذكرى وحرمـاني سـجين

أنــا عــش ضــمه القفــر وعافتــه الوكــون

أنــا قصــر شــيدته الــريح فــوق الــزمن

ريــح زفراتــي وبثــي وبقايــا وســني

أنـــا مـــن قلـــت لـــه أنـــت أنـــا

أنـــا مـــن نـــاج علـــى مـــا بيننـــا

بيننا، أو بين زهر وشـذاه   بيننا، أو بين صوت وصـداه

بيننا، أو بين جفـن ورؤاه   بيننا، أو بـين بـدر وسـناه

فبين الشاعر ومن يحب أشياء تصل في كثرتها وتنوعها إلى درجة التناقض، والشاعر يصور ذلك بادئـا بتقرير هذا التناقض بين ما كان وما هو كائن، وما سيكون، والشاعر لا يشعرنا أنه قد فقـد الأمـل فـي أن يستعيد ماضيه مع هذا الحبيب، رغم ما سببه له من عذابات تحولت إلى جزء من العلاقة بينهما؛ ولذا صارت العلاقة علاقة حب حقيقية، تتحقق فيها كل المشاعر الإنسانية حتى لو كانت متناقضة. ومضمون بهذا العمـق والكثافة مثل معظم مضامين الشرنوبي؛ يحتاج إلى قدر مماثل من العمق والكثافة في أدوات تشكيله، ومن هنا خرجت القصيدة متحررة تماما من كل نسق أو قيد، ما عدا نسق التجربة وقيودها الداخلية. نسـق التجربـة الخاص يتبدى على مستوى الموسيقى في تنويع أشكال التقفية؛ ربما كانت مربعا أو مخمسا، وربما استقل كل شطر بقافيته الخاصة، وهذه الأشكال لا تكرر مرتين في القصيدة؛ فقط شكل المربع يتكرر في بداية القصيدة، وفي نهايتها؛ حيث يتكرر بيتان بنصهما، ما عدا كلمة واحدة؛ فتفتتح القصيدة، وتختتم بهما محققة دائرية فـي موسيقى القصيدة، وفي مضمونها أيضا؛ أما الكلمة التي تغيرت في هذين البيتين فهي كلمة "لحن" التي تغيرت في النهاية وصارت "صوتًا" معبرا عن حس الشاعر بإمكانية تحقق حلمه مع الحبيب. فبدلاً من أن ما بينهمـا في البداية كان لحنًا بما تحمله هذه الكلمة من بعد عن الأشياء البشرية؛ أصبح في الختام "صوتًا"، والصـوت هنا شيء لصيق بالإنسان أكثر من اللحن. صحيح أن الشاعر يقصد في البداية الصوت رامزا له بـاللحن، إلا أن مجيء كلمة للصوت بالذات في النهاية يعطي هذا الإحساس باقتراب ما بين الشاعر وحبيبته إلـى الواقـع والمحسوس أكثر. كذلك يتبدى إخلاص الشاعر في تجربته، في وزن القصيدة، فيأتي الوزن تاما أو مجـزوءا أو مشطورا أو منهوكًا؛ بلا توزيع نسقي مفروض من الخارج، بل بتوزيع عفوي تفرضه التجربة ذاتها، انظر مثلاً كيف يتم الانتقال على يد الشاعر:

آه مـــن مســتقبل ضــللنا ثـــم هـــدانا	**٤ تفعيلات**
آه مـــن حاضـــر أيــــامي ومنــــك	**٣**
آه من نــار يقينــي – آه مــن صــحراء شــكي	**٤**
أنا مــن خلفتــه طيــرا علــى الأفــق جريحــا	
أنا مــن صــيرته قلبــا علــى الجمــر طريحــا	**٨**
تتهــاداه أكـــف الفكـــر نشـــوان عييـــا	
وهــو يشــدو والبكــاء العــف ينســاب خفيــا	**٨**

فحين يريد الشاعر أن يعبر عن معنى طويل من التفعيلات بحرية، والعكـس صـحيح. وهـذه القصـيدة بتحررها من النسقية تجعلنا قادرين على أن نقرأ لأول مرة القصيدة على أنها سطور لا على أنهـا أبيـات، والسطور متوالية في انضمام واضح، لا نستطيع معه أن نقول وحدة البيت، أو المقطوعة... إلخ، ولكن فقـط وحدة القصيدة، وهي بهذا تقربنا كثيرا من مصطلح الشعر الحر(١٦٨).

---

(١٦٨) هناك قصيدة منشورة في جريدة السياسية الأسبوعية، عدد ١٩٢٨/٩/٨ ترقى بتقنية المزج بين الـوزن ومجزوئـه إلـى مستوى أقرب إلى الشعر الحر، وإن ظلت محتفظة بنسقية في التكرار؛ إذ إن التفعيلات تتكرر دون شطرية على هذا النحو في كل سطر: ٣ تفعيلات ٢. ٤. ٤. ٤. كما تلتزم نفس النسق في التقفية، وهذا جزء منها للتوضيح.

ذكرى وحنين

زفراتي، وشكاتي، في حياتي:

من تليد الذكريات.

يا رفاق الحب يكفي ما رأينا من عظات،

يا زمان العشق كنا منذ حين في صفاء

هل حببت الدهر كيما تذكي نيران الصدور

***

وكروبي، ونحيبي. وغروبي.

من خطوب قاسيات..

يا ذنوبي، ها شحوبي يبدي له وجه الممات

إن حبي حب فن الحب إن الحب داء يا غرامي بالمحبة، إن حب الحب نور..

فهي أقرب للشعر الحر من القصائد التي عالجناها في المتن، ولكن منعنا من إدخالها في صلب مادتنا، إننا لا نعرف صـاحبها الذي يشير إلى نفسه بحرف "ق". ونفس هذا النظام استخدمه مطران في قصيدة تهنئة بمولود.

٢/١ إذا كانت ظاهرة المزج بين الموزون ومجزوءاته - تواصلاً من ناحية مع إمكانيات الأشكال السابقة، ومن ناحية أخرى خروجا واضحا على الشكل التقليدي، ولكن في حدود لا تصدم ذوق المعاصرين السمعي الذي تربى لمئات السنوات على الاستمتاع بموسيقى الشكل التقليدي - فإن الظاهرة الثانية (وهي المزج بين أكثر من وزن في القصيدة الواحدة) تبتعد بنا أكثر عن الشكل التقليدي وعن الذوق السمعي التقليدي[(١٦٩)]؛ الأمر الذي أثار معارضة شديدة من المعاصرين لشعراء أبوللو، بل من بعض من تبعوا شعراء أبوللو في مرحلة أيضا. وكانت حجة المعارضين أن مثل هذا المزج يخرج بموسيقى القصيدة عن الذوق العربي. هذه الحجة كانت حجة أساسية وإن لبست أثوابا متعددة في مقالات معاصري شعراء أبوللو، أو معاصرينا[(١٧٠)].

ومن الطبيعي أن تكون مثل هذه التقنية المستمدة من الشعر الإنجليزي[(١٧١)] مثيرة لفزع المحافظين والتقليديين؛ لأنها كما سبق تخرج عن الذوق العربي المستقر في أعماقهم مدة طويلة من الزمن من ناحية، ومن ناحية أخرى لأنها أول محاولة جريئة لتنويع الأنغام بوضوح شديد في داخل القصيدة؛ إعلانًا لعصر جديد في الموسيقى الشعرية، يعبر عن ذوق جديد إزاءها وإزاء الشعر أيضا.

غير أن الحقيقة أن هذه التقنية لم تكن تستخدم لأول مرة عند شعراء أبوللو، فقد سبقهم إليها مطران في أربعة من قصائده[(١٧٢)]، كما استخدمها شكري[١٧٣] في قصيدتين، وإيليا أبو ماضي في ثلاث من قصائده[١٧٤] كما أن شوقي قد استخدمها في شعره المسرحي. هذا إذا جاوزنا المحاولات التي قدمت في منتصف القرن التاسع عشر على يد رزق ا حسون، وأحمد فارس الشدياق وشاكل شقير، التي لا تخرج عن كونها تهوسا أو قصورا في باع الشاعر كما يعترف الشعراء أنفسهم[(١٧٥)].

---

(١٦٩) من المفيد هنا أن نذكر الحدود التي ينبغي أن تتوفر عند العروضيين لكي تصبح القصيدة قصيدة؛ فهي في الاصطلاح مجموع أبيات من بحر واحد، مستوية في عدد الأجزاء، وفي جواز ما يجوز فيها، ولزوم ما يلزم، وامتناع ما يمتنع؛ فخرج ما ليس من بحر واحد وما هو من بحر واحد لا مع الاستواء في عدد الأجزاء؛ كأبيات من البسيط، بعضها من وافيه وبعضها من مجزوئه، وما هو من بحر واحد مع الاستواء في عدد الأجزاء، لكن لا مع الاستواء في الأحكام، حاية الدمنعتوري، ص ٧٨.

(١٧٠) راج حول هذه المعارضة – على سبيل المثال- مثال محمد عوض محمد: "مجموع البحور وملتقى الأوزان"، بمجلة الرسالة، السنة الأولى، ج ١، ص ١٠. وراجع ردود شعراء أبوللو في أعداد مجلة أبوللو. ومقال السحرتي الملحق بديوان أبي شادي "أنداء الفجر" صفحتي ٨٤، ٨٥. ومن المعارضين المعاصرين نازك الملائكة في كتابها: شعر علي محمود طه، معهد الدراسات العربية، سنة ١٩٦٥، ص ١٩٧.

(١٧١) راجع حول أصول هذه التقنية مسح الأدب لأبي شادي، ص ١٥٢، وس. موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة وتقديم سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة سنة ١٩٦٩، ص ٨٣.

(١٧٢) القصائد هي نفحة الزهر ٢٨٥/١، غرام طفلين ٢٤٥/١، القاضي العادل ٢٩٩/٢، بعد انقضاء الشباب ٥٦/٣.

(١٧٣) القصيدتان هما "المثل الأعلى" (ص ٤٦٠ من ديوان الأفنان)، والصدى في الجزء الثاني من الديوان.

(١٧٤) راجع صفحات ٧٩٠، ٨١٠، ٨٣١ من أعماله الكاملة.

(١٧٥) راجع س. موريه، المرجع السابق، ص ٢١، ص ١٣٣.

وإذا كان استخدام مطران وشكري للتقنية لا يعني شيئًا كثيرا - لأنهم كانوا يجعلون صاب القصيدة على وزن ومقدمتها على وزن آخر - فإن إيليا أبو ماضي قد نجح في استخدامها بشكل جيد، في قصائده المشار إليها، وهؤلاء الشعراء الثلاثة - بالإضافة إلى شوقي - سواء نجحوا في استخدام التقنية وتوظيفها أم لم ينجحوا، فيكفيهم أنهم أناروا الطريق لمن جاء بعدهم في اتجاه مثل هذه التقنية التي تحمل إمكانيات هائلة، والتي لعبت وتلعب دورا خطيرا في شعرنا العربي الحديث والمعاصر. وتنبع قيمة هذه التقنية من أنها أكثر أدوات الشاعر الموسيقية قدرة على التعبير عن أي انحراف أو تعدل قد يحدث في مسار التجربة الشعرية، ذلك لأنه "لما كان إيقاع معين تعبيرا فزيولوجيا عن توتر عصبي معين، فإن كل انقطاع مؤقت في اطراد هذا الإيقاع يشير إلى انقطاع مفاجئ في توازن العضوية، وإلى أن انفعالاً جديدا يجتاح المؤلف وينتقل إلى السامع"(١٧٦) ومن الطبيعي بناء على هذه المقولة أن يصبح كل تغيير في اطراد الإيقاع مجرد انقطاع مفاجئ فقط، إشارة إلى تغيير في مسار التجربة، التي هي إن كانت صادقة وعميقة؛ لا يمكن أن تسير في خط مستو، أو في مجرى واحد. وصفات مثل هذه التجربة تدلنا على مدى النضج الذي ينبغي أن يتوفر للشاعر الذي يدركها ويجسدها.

ولهذا فقد كان توظيف تقنية المزج بين أكثر من وزن في القصيدة عملية صعبة، ولا يجيدها إلا شاعر ناضج ذو تجربة عميقة بالحياة، ويمتلك أدواته الفنية جيدا، ويعرف كيف يوظفها لتجسيد هذه التجربة العميقة، أما إذا كان شاعرا يبحث عن مجرد أدوات جديدة، أو يقلد تقنيات جديدة، دون إدراك إمكانيات توظيف هذه الأداة الجديدة. مثل هذا الشاعر لن ينجح في توظيفها حتى ولو كان شاعرا مجيدا مثل علي محمود طه، الذي قدم ثلاث قصائد، مستخدما فيها هذه التقنية(١٧٧). نشعر في أولاها "ألحان وأشعار" أن الشاعر يتراجع فيها حتى عن الاستفادة من إمكانيات شكل المقطوعة الذي سبق أن أجاد الاستفادة منه، وليس فيها ما يدعو حقيقة- إلى تغيير القافية، أو الانتقال إلى مقطوعة جديدة، ناهيك عن الانتقال إلى وزن جديد. وفي القصيدة الثانية "منها" لا نجد علاقة بين المقطوعات إطلاقًا، فالجزء الذي على السريع تيار وحده، والجزء الذي على الخفيف أيضا تيار وحده، بل نقول إن كلا منهما قصيدة مستقلة. وقد يلتقي الجزآن اللذان على المتقارب، فيكونان قصيدة ثالثة مستقلة عن الجزءين وأما القصيدة الثالثة (أغنية الرياح الأربع) فلا نستطيع إلا أن نقول إن تغيير الأوزان فيها تغيير عبثي، فهو غير مرتبط بشيء ما على الإطلاق، لا بنقلة معنوية، ولا بصوت من أصوات القصيدة المتوفرة بكثرة، بل إن الشاعر كاد ينوع الوزن مع كل مقطوعة بصرف النظر عن أهمية ذاك أو عن دلالته، فيقع في التعسف؛ حيث ينوع حينما لا يكون هناك داعٍ للتنويع، ولا ينوع حينما يكون هناك ما يدعو. يقول مثلاً:

---

(١٧٦) جويو: مسائلة فلسفة الفن المعاصرة، ص ١٨٧. وراجع أيضا Boulton في كتابه The Antomy of Poetry صفحتي ٣١-٣٢.

(١٧٧) راجع أسماء القصائد بالبيان في الملحق، وتذكر الملائكة القصيدة الثانية فقط، وتقول أنا الوحيدة التي استخدمت فيها المزج بين الأوزان. راجع شعر علي محمود طه، ص ١٩٠.

أنتجونا	:	**أيها المنشـد الغريـب فتـى أنـت معجـب** **منـك عـن طيبـة الغنـاء جميـل محبـب**
باتوزيس	:	**حبذا النهـر والشـراع بـه الـريح تلعـب**
(غناء)		**بـين شـطين كالزبرجـد، والمـاء مـذهب** **راح ملاحـــه الشـــجي يغنـــي فيطـــرب** **وعلـى الأفـق والحقـول نشـيد وموكـب** **أيها الزارعـون، مـا تنبـت الأرض طيـب** **اقطفوا زهر أوزوريس ومن خمـره اشـربوا**

(أنتجونا في شبه حلم لذيذ، تنظر إلى زوجها وقد كفت يدها عن الأقداح، وهـي تقـول: (مـن مجـزوء البسيط).

أنتجونا	:	**هذا النشيد الجميل** **ملامح وادي النيل** **وهـــز بالترتيـــل**		**يشـــــدو بنجوانـــــا** **بـــــالأمس غنانـــــا** **موجـــــا وشـــــطآنا**
باتوزيس (مسترسلاً في الغناء)	:	**أي صدى هزنـي** **هل لي إلى موطني**		**وأي حلـــم عجـــاب** **يا ربتـي مـن إيـاب؟**
	:	**يـــا ربتـــي رددي** **اليوم أم فـي غـد**		**هـــذا النـــداء الجميـــل** **أرى ضـــفاف النيـــل**
أنتجونا	:	**يـــا للفتـــى دمعـــه** **أرســـلفان أدعـــه** **وشـــدوه وقعـــه**		**يجـــري علـــى القيثـــار** **فالليـــل عيـــد البحـــار** **تحلـــو بـــه الأســـمار**

فالجزء الأول يشترك فيه الصوتان، والثاني منهما يغني، وموقفه مختلف اختلافًا بينا عـن موقـف الأول تباين السجان والسجين، ولكن غناء الصوت الثاني لا يختلف لا في وزنه، ولا في قافيته؛ عن حديث عـدوه الذي ليس غناء، ولا يتغير الوزن أو القافية إلا إذا تغير مع أنتجونا أيضا. وحينما يعود باتوزيس (مسترسـلاً في غنائه) بعد توقف قصير، ينسى اللحن الذي كان يغني عليه، ويغني مرة أخرى على نفس الـوزن الـذي تتحدث عليه أنتجونا، وكنا نتوقع من المشاعر مفارقة واضحة بين الصوتين، اللذين هما فعلاً متفارقـان فـي المعنى وفي الموقف الذي تقدمه القصيدة كلها. ولكن الشاعر لا يزال واقفًا عند تقنيـات شـكل المقطوعـة لا يحيد عنه، ولا يرى مبررا للخروج منه إلى الاستفادة من التقنية التي يستخدمها. أما لماذا إذن استخدم هذه التقنية؟ فسؤال لا إجابة له، إلا أنها محاولة للسير في إطار التجديد الذي كان قد ساد وقتئذ. والواقع إن كثيرا من قصائد شعراء أبوللو التي استخدموا فيها المزج بين الأوزان؛ تقع في هذا الخطأ، أو ما يمكن تسميته بعدم

الوعي بإمكانيات التقنية وكيفية توظيفها، ويمكننا أن نرى ذلك واضحا بشكل خاص في القصـائد ذات البعـد الدرامي؛ مثل ترجمة إسماعيل الدهشان لليالي الفرد دي موسيه، وقصيدة عبد الغني الكتبي "غادة المحـيط"، وقصيدة محمد سعيد السحراوي "بين اللا نهاتين". كذلك يقع في نفس العيوب أحمد زكي أبو شادي فـي كـل قصائده التي استخدم فيها هذه التقنية تقريبا، بل إننا نزعم أن استخدامه لها لم يكن بعيدا عن استخدام مطـران وشكري، فقد ظل ينظم مقدمة القصيدة على وزن، وصلبها على وزن آخر، مثال ذلك قصيدته "فـي حمـى الهدير" التي يقول فيها:

ها هنا فـي حمـى الهـدير نطلـق الشـعر والشـعور		**ووثبــه المــوج ثــائرا ونجعل الـروض شـاعرا**	**(مجزوء الخفيف مع المجتث)**
********			
ها هنـا والعشـب جـم الظـلال فـلا نـرى إلا معـاني الجمـال والنيل يجري في ابتهاج عجيـب يجري كما يجري الشرود الغريب بعثر الموج وسـر سـير مـاء ما أروع الحمـرة مثـل الـدماء		**نسائل الربـوة عـن حلمهـا تهفو من الأرض إلـى أمهـا ورعشة النور علـى صـدره في سكرة الجاري إلـى قبـره يا نيل، لكن قف بروح الحبيب في هذه اللهفة بـين القلـوب**	**(سريع)**

فالشاعر ظاهريا لا يخلص للمقدمة وزنًا (وزنان هنا) وللصلب وزن آخر فقط؛ بل هو يقترب من الحـس التقليدي بالموسيقى أيضا، ويتبدى هذا بوضوح في عدة ملاحظات؛

فالبيتان الأولان منقسمان؛ الشطرة الأولى في كل منهما على مجزوء الخفيف (فاعلاتن متفعلان)، والثانية على المجتث مع بعض الشذوذ، أو على مخلع البسيط (متفعلن فاعلن فعو)، ورغم ذلك فلا نشعر بفارق كبير بين الشطرتين؛ نتيجة لتكرار نفس التفعيلات، وإن تغير الترتيب.

أما الأبيات التي تلي المقدمة؛ فهي في الغالب على وزن السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلان)، وتكاد هـذه التفعيلات أن تكون هي نفس التفعيلات في البيتين الأولين؛ فمستفعلن وتنويعاتها موجودة في البداية، وفاعلان تنويع على فاعلاتن، ولكنها لا تتكرر إلا مرة واحدة في كل شطرة من السريع، بينما تتكرر مرتين في كـل شطرة من البيتين الأولين. وحس الشاعر التقليدي – غير الواعي طبعا - يأبى هذا النشاز، ولكي ينفيه يكسر وزن السريع، ويأتي بعدة تفعيلات (فاعلاتن) في داخله؛ فتأتي مرتين في الشطرة الأولى من البيت الثالـث، ومرتين أخريين في الشطرة الأولى من البيت السابع، وكأن الشاعر بذلك قد حقق التـوازن بـين التفعـيلات القائمة في كل القصيدة، رغم اختلاف الأوزان بعامة، وهذا التنسيق بين التفعيلات كان يمكن أن يكون مقبولاً، بل رائعا؛ لو كانت القصيدة تحتاج إليه، ولكن البيتين الأولين متميزان فعلاً عن بقيـة القصـيدة، بحركتهمـا الأكثر وقصرهما الزمني Duration باعتبارهما مدخلاً للقصيدة التي نشعر فيها بغلبة البطء الإيقاعي المبرر في بعض أبياتها، وغير المبرر في أبيات أخرى تكاد تناقض بعضها مثل هذه الأبيات:

والنيل يجري في ابتهاج عجيـب		**ورعشة النور علـى صـدره**
يجري كمـا الشـرود الغريـب		**في سكرة الجاري إلى قبـره**
بعثر الموج وسـر سـير مـاء		**يا نيل لكن قف بروح الحبيب**

فكما هو واضح، الشاعر لا يتكلم عن النيل فحسب، ولكن عنه كرمز لأشياء أخرى، ربمـا كانـت هـي الشاعر نفسه، ولكن مع ذلك لا ندري كيف يمكن أن يكون النيل بالفعل (يجري في ابتهاج عجيب)، وفي نفس الوقت (يجري كما يجري الشرود الغريب في سكرة الجاري إلى قبره) وإذا كان يجري في ابتهـاج عجيـب فلماذا يطالبه الشاعر بأن يبتهج ويثور ويبعثر الموج... إلخ.

ومثل هذه الأبيات كافية لأن تجعلنا نرى أن الشاعر فعلاً لم يكن يجري التنسيق السابق أو التـوازن بـين التفعيلات لغرض فني في القصيدة، بقدر ما هو استجابة لا واعية لحس الشاعر التقليدي بالموسـيقى، الـذي تبدى في مواقف كثيرة سابقة خاصة في شيوع الأوزان وحروف الروي التقليدية عنده.

ولو عدنا إلى بقية قصائد شعراء أبوللو التي استخدمت تقنية المزج بين الأوزان، لنبحث فيها عن الوجه الآخر؛ الوجه الإيجابي للاستخدام، لما وجدنا سوى قصيدتين:

أولاهما "إلى الثلاثين" لسيد قطب وفيها يقول:

إلى الثلاثين تمضي الركـاب		**حثيثـــة يـــا ليـــال**
مضى من العمر أغلى اللباب		**فلســت آســي لغـــال**
مضى من العمر ما يستطاب		**مـــن بهجـــة أو جمـــال**
مضى كما جاء عهد الشباب		**ومـــــر دون احتفـــــال**
وضاع في غمرة واضطراب		**ومـــــر دون احتفـــــال**
فأسرعي يا ليال		

وفي هذه المقطوعة من القصيدة، يستطيع الشاعر رغم أنه أدخل وزنين في كل بيت، والتزم نظاما ثابتًـا في الوزن والقافية؛ أن يشعرنا بمدى ضرورة تغيير الوزن في الشطرة الثانية، فالشـطرات الثـواني أشـبه بالتعليق على ما جاء في الشطرات الأول، وإن كانت تكملها، بل هي أيضا أقرب إلى تفصيل لما جاء مجملاً في نهاية الشطرات الأولى. ولهذا فإن للشطرات الثواني تميزها المضموني، وينبغي – بالتالي - أن يكون لها تميزها التشكيلي. يتضح هذا في معجم كل من الشطرتين إن صح فصلهما، فمعجم الشطرات الأولى حـزين أسيان إلى حد بعيد: (تمضي – مضى – ضاع – غمرة –اضطراب)، بينما معجـم الشـطرات الثـواني – منفصلة عن الأول- يذكر بالتفاؤل والفرح (لست آسى – بهجة – جمال –المنـى – الخيـال – أسـرعي). وينعكس هذا أيضا على أدوات التشكيل الموسيقي؛ فبالإضافة إلى التمايز في حرفي روي كل من الشـطرتين (الباء الصلبة المقيدة، واللام اللينة المكسورة)؛ هناك التمايز الوزني بين "مستفعلن فعلـن فعلـن"، والمجتـث "متفعلن فاعلاتن"، بما في الأول من هبوط في الإيقاع نتيجة لقلة الأوتاد، مقابل صعود في الثـاني لارتفـاع نسبة الأوتاد التي لا تقتصر كالعادة على وتدين لكل شطرة؛ بل تصل إلى ثلاثة في معظم الشطرات، نتيجـة لحذف ساكن "مستفعلن" الأول، وتصبح "متفعلن" مكونة من وتدين.

ولهذا فإننا نشعر بأن الشاعر هنا كان مجيدا في استخدامه للتقنية، رغم صعوبة إدخال وزنين في بيت واحد، هذه الصعوبة التي جعلت شعراء أبوللو في استخدامهم لهذه التقنية يبتعدون عن هذا النمط من الاستخدام، ويلجأون إلى النمط الثاني الذي يستقل فيه كل عدد من الأبيات بوزن. ومن أجود النماذج التي وجدناها في هذا النمط قصيدة:

أي لحـــــن أبـــــدي أي ســـــر عبقـــــري		هــام فــي أمــواج صــوتك نــام فــي أحضــان صــمتك		
غيري ألحـاني الأولـى وأوزان حيـاتي حطمي ما ليس من نفسي حـر النغمـات *****				
أي فجـــــر ملكــــــي أي شـــعر بـــات يـــرو		يغمـــر العـــالم منــــك يــه الصــدى للقلــب عنــك	مجزوء الرمل	
جـــدديني فحيـــاتي نغـــم مـــن نـــاي ربـــي إن هفـــا لحنـــي حينـــا ســـئمت روحـــي قربـــك *****				
أنشــديني هنـــا، فربـــة أشـــعاري، أنفاســـها تتجلـــى جددي لي المنـى، فجنـة أحلامـي، أعضـاؤها تتحلـى أشعر الآن في كياني حربا بين روحي وبين جسمي وعقلي كونتني الحياة مـن شـهوات وهـدوء وثـورة وتجلـي ***** فاغمريني بفجر حبك تستيقظ روحي على صباح مقدس انقليني من الموات فقد طال حنيني لعالم يتنفس *****				
غيرينـــي وحـــوليني ذاتـــا يصدأ السيف في السلام ويجلو		تستطيع الخلاص من كـل قيـد في النضال الشديد من دون غمد		
انشـديني هنـا، فظلمة آلامي، أشباحها تتبدد جددي لي المنى، فجنة أحلامي أزهارها تتورد				
*****				

فهذه الطريقة في استخدام التقنية؛ أتاحت للشاعر حرية أكثر من الطريقة السابقة؛ لأن الشـاعر هنـا قـد استطاع أن يخاص وزنًا لكل مقطوعة أو عدد من المقطوعات، يفرغ فيها كل ما يود أن يقوله مكـتملاً، دون أن يضطر – نتيجة للالتزام بنسق - إلى تغيير الوزن في مكان معين ثابت من الأبيات، وقد أعطى الشـاعر نفسه هذه الحرية معضدا إياها بحرية أخرى في القافية، فكان يغير القافية كلما احتاج إلى انعطافة خفيفة فـي نفس الإطار أو في نفس الوزن. كذلك كان الشاعر موفقًا في اختياره للأوزان، فهو يختلف إلى حد مـا عـن اختيار أبي شادي مثلاً؛ فثمة تفعيلة تتكرر في الخفيف لا مثيل لها في الرمل، والشاعر ليس حريصا على أن

يوازن بين التفعيلات؛ لأن هذه التفعيلة (متفعلن) هي التي تميز الخفيف عن الرمل، وبالتالي تميز المقطوعات الخفيفة عن المقطوعات الرملية، ويتبدى توفيق الشاعر أيضا في تخصيص وزن الرمل للمقطوعات الأولى التي تقرر مجموعة من الأوصاف لحبيبته؛ ومن ثم تتميز بقدر من الهدوء الذي يعضده مجموعة من الصوائت الزائدة، في مقابل الخفيف الذي يصوغ عليه مقطوعات متحركة، مليئة بالأفعال، يعكس حركتها الوزن بسرعته وهبوطه (بالنسبة للرمل البسيط البطيء الصاعد الإيقاع)، وأيضا بقلة الصوائت، وكثرة التدوير بين الشطرات.

والشاعر كذلك قادر على تطويع الرمل رغم بطئه المعتاد، حين ينتقل من الثبات والتقرير إلى الحركة والأفعال في المقطوعات الأولى، فيقلل من الصوائت ويدور الأبيات، ويقلل من استقلال كل تفعيلة بكلمة أو كلمتين، عكس ما هو واضح في الأبيات الثابتة التقريرية:

أي لحن/ أبدي/ أي فجر/ ملكي

أي سر/ عبقري/ أي شعر/...

لهذه الأسباب تبدو هذه القصيدة أجود قصائد شعراء أبوللو استفادة من تقنية المزج بين الأوزان.

فإذا ألقينا نظرة عامة على هذه القصائد التي تقترب من الثلاثين قصيدة؛ رأينا أن أكثر الأوزان شيوعا فيها هي: الرمل (دخل إحدى عشرة مرة)، والبسيط (عشر مرات)، والمجتث (ثمانِ مرات) ثم الكامل "سبع مرات"، والوافر ("ست مرات")، ثم الخفيف والمتقارب والرجز ("أربع مرات لكل")، ثم السريع "ثلاث مرات"، ثم المتدارك والطويل ووزن الزجل ("مرتان لكل").

أما من حيث علاقة كل وزن منهما بالآخر؛ نجد أن الرمل يأتي مع الكامل ثلاث مرات، ومع المجتث مرتين، ومع الخفيف مرتين، ومع كل من الرجز والسريع والبسيط مرة واحدة، ويأتي البسيط مع الرمل مرتين، وكذلك مع الكامل، ويأتي مرة واحدة مع كل من المجتث والوافر والخفيف. أما المجتث فيأتي مرتين مع الوافر ومع الرمل، ومرة واحدة مع كل من الرجز ووزن الزجل والبسيط.. إلخ.

ويكشف هذا التمازج بين هذه الأوزان؛ أنه لم يكن مقيدا بقانون معين، بمعنى أن الشعراء لم يكونوا كلهم كأبي شادي تقليدي الحس، بحيث يحرصون على أن يمزجوا بين الأوزان المتقاربة فقط، أو التي تجمع بينها تفعيلات مشتركة، وهذا يعكس حسا جديدا بالموسيقى، حسا يمكنه أن يتقبل تداخل الأصوات أو تعددها في داخل القصيدة الواحدة، عكس الحس التقليدي الذي يرفض ذلك تماما. صحيح أن كثيرا من قصائدهم كان المزج فيها عشوائيا وغير مرتبط بمنحنيات تجارب القصائد، وظل يشوبه قدر كبير من القصور الناتج عن استمرار الصبغة الغنائية للقصيدة، بل تكثفها؛ إلا أن هذا التمازج بهذه الطريقة، يعكس في النهاية ميلاد حس موسيقي جديد داخل القصيدة، هذا الحس الذي ربما كان تجاوبا مع الانتقالة التي حدثت في موسيقى القرن العشرين من الالتزام بمقام واحد إلى مقامات متعددة في المقطوعة الموسيقية، أو ما يسمى بالبولوتوناليتي[١٧٨].

(١٧٨) راجع: سمير روبيل: الموسيقى الحديثة، مقال بالمجلة الموسيقية، القاهرة، عدد نوفمبر سنة ١٩٧٤.

٢/١ يرتبط بهاتين الظاهرتين الوزنيتين، الممهدتين أساسا لشكل الشعر الحر؛ ظاهرة قافوية، تعتبر تمهيدا للشعر المرسل والشعر الحر معا؛ ذلك أن معالم هذه الظاهرة تتحدد في إدخال أكثر مـن نظـام تقفيـة فـي القصيدة الواحدة، وارتباط هذه الظاهرة بالظاهرتين السابقتين مردود إلى أن كثيرا من القصائد التي ظهـرت فيها هاتان الظاهرتان يبدو فيها أيضا هذه الظاهرة القافوية، بالإضافة إلى أن كلا من الظواهر الثلاثـة تعـد تجسيدا لاتجاه جديد في موسيقى الشعر العربي عامة. اتجاه يميل إلى التحرر من النسق الموسيقي التقليـدي، ويحاول أن يخلق نسقًا جديدا ومتماشيا مع الواقع الجديد الذي عاشه أعضاء جماعة أبوللو. هذا الاتجاه الجديد كان أميل إلى الإخلاص لمضمون القصيدة، بحيث صار المضمون في كثير من قصائد هذا الاتجـاه الجديـد حاكما أساسيا في توزيع التشكيلات الموسيقية المختلفة؛ ولذلك فإن القصيدة في هذا الاتجاه هي التـي تخلـق موسيقاها ونظامها، دون الالتزام بنظام مسبق مفروض عليها.

ويبدو أن ظاهرة إدخال أكثر من نظام تقفية في القصيدة الواحدة كانت أكثر ارتباطًا بشكل الموشحة بالذات أكثر من الظاهرتين السابقتين؛ بل يمكن القول إنها قد انطلقت من شكل الموشحة بالفعل، وذلك لسببين: أولهما أن الشعراء السابقين على جماعة أبوللو لم يكن لهم إنجاز حقيقي يمكن أن يوضع في إطار هـذه الظـاهرة، وأقصى ما وصلوا إليه كان التنويع في عدد أبيات المقطوعات في قصيدة واحدة لمطران، وفي قصيدتين لعبد الرحمن شكري[١٧٩]، أما السبب الثاني، فهو أن شكل الموشحة بطبيعته يسمح بإدخـال نظـامي تقفيـة فـي الموشحة الواحدة، وأن التجديدات التي أحدثها شعراء أبوللو في شكل الموشحة كانت تسير في اتجاه الإكثـار من نظم التقفية في إطار القصيدة الواحدة، بحيث يمكننا أن نعتبر القصائد التي استفادت من شكل الموشـحة، والتي تحررت من الالتزام بعدد معين من الأبيات في الأقفال والأغصان، أو بعدد معـين مـن الأقفـال أو الأغصان في القصيدة؛ يمكننا اعتبارها نماذج لهذه الظاهرة، وبحيث يمكننا أيضا أن نعتبر أن بعض قصـائد هذه الظاهرة موشحات، فمثلاً قصيدة صالح الشرنوبي "صلاة الشمس"[١٨٠] موشحة؛ لأن فيها قدرا من الالتزام بالقفل، وهي في نفس الوقت قصيدة تداخل فيها أكثر من نظام تقفية، وهذه هي القصيدة:

سبحي يا شمس باسـم الخـالق		**واسـكبي نـورك فـي كـل مكـان**
وإذا قبلــت وجـــه المشـــرق		**فـاقرئي للنيـل تـاريخ الزمـان**
**********		
ها هنا يا شمس مجد لـم يـزل		**صـوته يمـلأ أسـماع الليـالي**
أيقـظ الـدنيا صـداه فـي الأزل		**ولـه عـاش الفـراعين الأوالـي**
نيلنــــــــــــــــــا		**بـــارك ا عـــلاه ورعـــاه**
مجـــــــــــــــــدنا		**سـار فـي أنـواره ركـب الحيـاة**
ساحر الأضـواء زاهـي الأفـق		**يتغنـى باسـمه كـل لسـان**
*********		

---

(١٧٩) راجع ديوان شكري "أناشيد الصبا"، قصيدة الحب واليأس، وقصيدة "صوت ا "، ص ٣٤٩ بديوان "أزهار الربيع".

(١٨٠) ديوان الشرنوبي، ص ٤٥٩.

حدثي النيل المجيد الأعظما		مسرح الدهر ومحراب الخلود
واسألي مصر وناجي الهرما		آية العلياء في سفر الوجود
حـــــــــــديثها		كيف صلى الدهر في محرابها
واســـــــــــأليها		كم شدا المجد على أبوابها
كل لحن بالأماني خافق		ود لو دام صداه الخافقان
*****		
حدثي يا شمس عن تاريخنا		مذ شهدت الدهر طفلاً وغلاما
كم شعوب قبست من نورنا		فكوناها خلودا وسلاما
كـــــــــل مجـــــــــد		لمحة من مجدنا العالي التليد
كـــــــــل خلـــــــــد		نفحة من خلدنا السامي المجيد
كل تاريخ عظيم مشرق		قد وعاه ورواه الهرمان

فالشاعر لم يلتزم بعدد أبيات القفل الذي جاء في المرة الأولى أربعة أشطر بنظام تقفية "أ ب أ ب"، ثم توالى بعد ذلك شطران فقط بنظام تقفية "أ ب"؛ مما يفيد قدرا من المخالة في النظامين، وتصبح القصيدة الموشحة محتوية على نظامي قافية، بالإضافة إلى ما فيها من تنويع في الوزن بين الأبيات المختلفة، وإن حافظ على نسقية متواترة في كل المقطوعات، ليس فقط في الوزن؛ وإنما أيضا في القافية؛ حيث في كل مقطوعة ثلاث قوافٍ مختلفة ومرتبة بحيث تنتهي بقافية القفل.

كذلك لا تنفصل هذه الظاهرة عن شكل المقطوعة إلى حد ما، كما بدا في القصيدة السابقة، وكما يبدو في قصيدة أخرى لمحمود أبي الوفا بعنوان "عنوان النشيد"[١٨١]، والتي أدخل فيها أنظمة أخرى غير نظام الشكل المقطوعي. يقول فيها مثلاً:

ليس كل القوة في الدنيا فضيلة؟
هكذا قالت لنا الروح النبيلة
قالت: يا روحي هل ثم وسيلة
لتلافي الضعف، والضعف رذيلة
قال: إلا في طموح الكبرياء
لم أجد للضعف في الناس دواء
يا أخي، والروح يعني ما يقول
ليس مثل الضعف في الأرض فضول
استمع لي: إن من حق الحياة
للفتى، إما يعيش عيش إله
أو يموت كالصوت لم يسمع صداه

([١٨١]) ديوان أبي الوفا، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٧، ص ٤٢.

اسـ ـ ـ ـ ـ ــتمع لـ ـ ـ ـ ـ ـ ــي: إن قـ ـ ـ ـ ـ ـ ــانون البقـ ـ ـ ـ ـ ــاء
وهـ ـ ـ ــو مـ ـ ـ ــا فـ ـ ـ ــي النـ ـ ـ ــاس يـ ـ ـ ــدعى بالقضـ ـ ـ ــاء
قـ ـ ـ ـ ـ ــد رأى فـ ـ ـ ـ ـ ـ ــي هـ ـ ـ ـ ـ ـ ــؤلاء الضـ ـ ـ ـ ـ ـ ــعفاء
أنهـ ـ ـ ـ ـ ــم فـ ـ ـ ـ ـ ــي النـ ـ ـ ـ ـ ــاس جـ ـ ـ ـ ـ ــاءوا دخـ ـ ـ ـ ـ ــلاء
كالطفيلـ ـ ـ ـ ـ ـ ــات فـ ـ ـ ـ ـ ـ ــي الـ ـ ـ ـ ـ ـ ــزرع سـ ـ ـ ـ ـ ـ ــواء
هـ ـ ـ ـ ـ ــل تـ ـ ـ ـ ـ ــراه قـ ـ ـ ـ ـ ــد رأى الأرض خميلـ ـ ـ ـ ـ ــة
ورأى فـ ـ ـ ـ ـ ـ ــي النـ ـ ـ ـ ـ ـ ــاس أزهـ ـ ـ ـ ـ ــار الخميلـ ـ ـ ـ ـ ــة
وي ومـ ـ ـ ـ ـ ـ ــا النـ ـ ـ ـ ـ ـ ــاس؟ كيـ ـ ـ ـ ـ ـ ــف الـ ـ ـ ـ ـ ـ ــدخلاء؟
فـ ـ ـ ـ ـ ــي زهـ ـ ـ ـ ـ ــور الأرض يغشـ ـ ـ ـ ـ ــى الأصـ ـ ـ ـ ـ ــلاء
أيهـ ـ ـ ـ ــا الإنسـ ـ ـ ـ ـ ــان، يـ ـ ـ ـ ــا بكـ ـ ـ ـ ـ ــر الحيـ ـ ـ ـ ـ ــاة
امـ ـ ـ ـ ــح هـ ـ ـ ـ ــذا العـ ـ ـ ـ ــار عـ ـ ـ ـ ــن وجـ ـ ـ ـ ــه الإلـ ـ ـ ـ ــه

فالشاعر هنا يعطي نفسه قدرا من التحرر، يتيح له أن ينتقل من قافية إلى أخرى بسهولة شديدة؛ فقد يجعل كل شطرين بقافية، وقد يزيدها إلى ثلاثة أشطر، أو أربعة، أو خمسة، أو ستة (في بقية القصيدة)، وهو بهـذه الحرية يكسر النسق القافوي لشكل المقطوعة الذي سبق أن تعاملنا معه، ناهيك عن النسق القافوي التقليـدي، وبهذه الحركة كان أكثر إخلاصا لمضمون قصيدته، التي تعد من أجمل قصائده على الإطلاق، فهو لا ينتقـل من قافية إلى أخرى بلا مبرر؛ بل هناك ما يضطره إلى ذلك، إذا سأل روحه عن وسيلة لتلافي الضعف "على قافية"؛ أجابت الروح على قافية أخرى، ويعلق هو على هذه الإجابة "على قافية"، وينميها في الاتجـاه الـذي يريده: "على الإنسان أن يعيش كإله" على قافية أخرى هكذا. وفي حدود هذا القدر من الحرية قدم عـدد مـن شعراء أبوللو قصائد مشابهة، من أمثال قصيدة حسن كامل الصيرفي "الضحكة النشوى"[١٨٢]، والهمشري في قصيدته "شاطئ الأعراف"[١٨٣]، وعبد العزيز عتيق في "ليلة الزورق"[١٨٤]، وخليل شيبوب في "التعويذة".

ولكن هذا القدر من الحرية ما يلبث أن يتسع بحيث لا نجد عند أبي الوفا مثلاً في أربع من قصائده[١٨٥] في إطار هذه الظاهرة؛ إمكانية لوجود نظام ثابت يتكرر، بل تتعدد أنظمة القافية بشدة دون التزام ثابت.

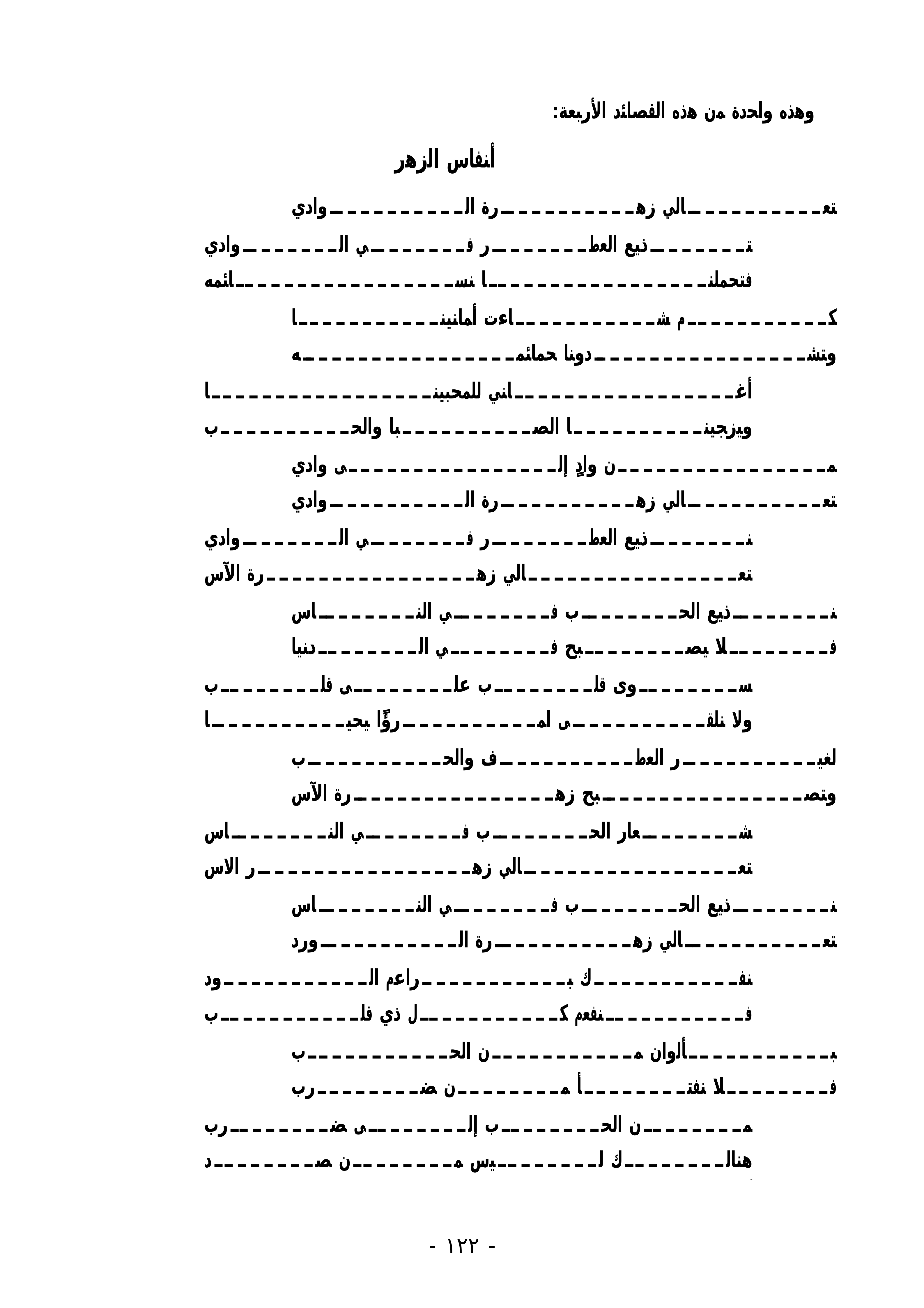
---

(١٨٢) القصيدة ص ٢٢٢، من ديوان "صدى ونور ودموع".

(١٨٣) نشرت القصيدة في عدد أبوللو السادس سنة ١٩٣٣، وفي ديوانه السابق الإشارة إليه، ص ٢٧.

(١٨٤) راجع القصيدة في مجلة الرسالة، ص ١٢٢٦ من السنة الثانية.

(١٨٥) القصائد الأربعة هي: أنفاس الزهر، وردة تفتحت، عصفورة، غن للأحرار، صـفحات ٢٣١، ٢٦٤، ٢٦٦، ٢٨٢، على التوالي من ديوانه المشار إليه سابقًا.



وهذه واحدة من هذه القصائد الأربعة:

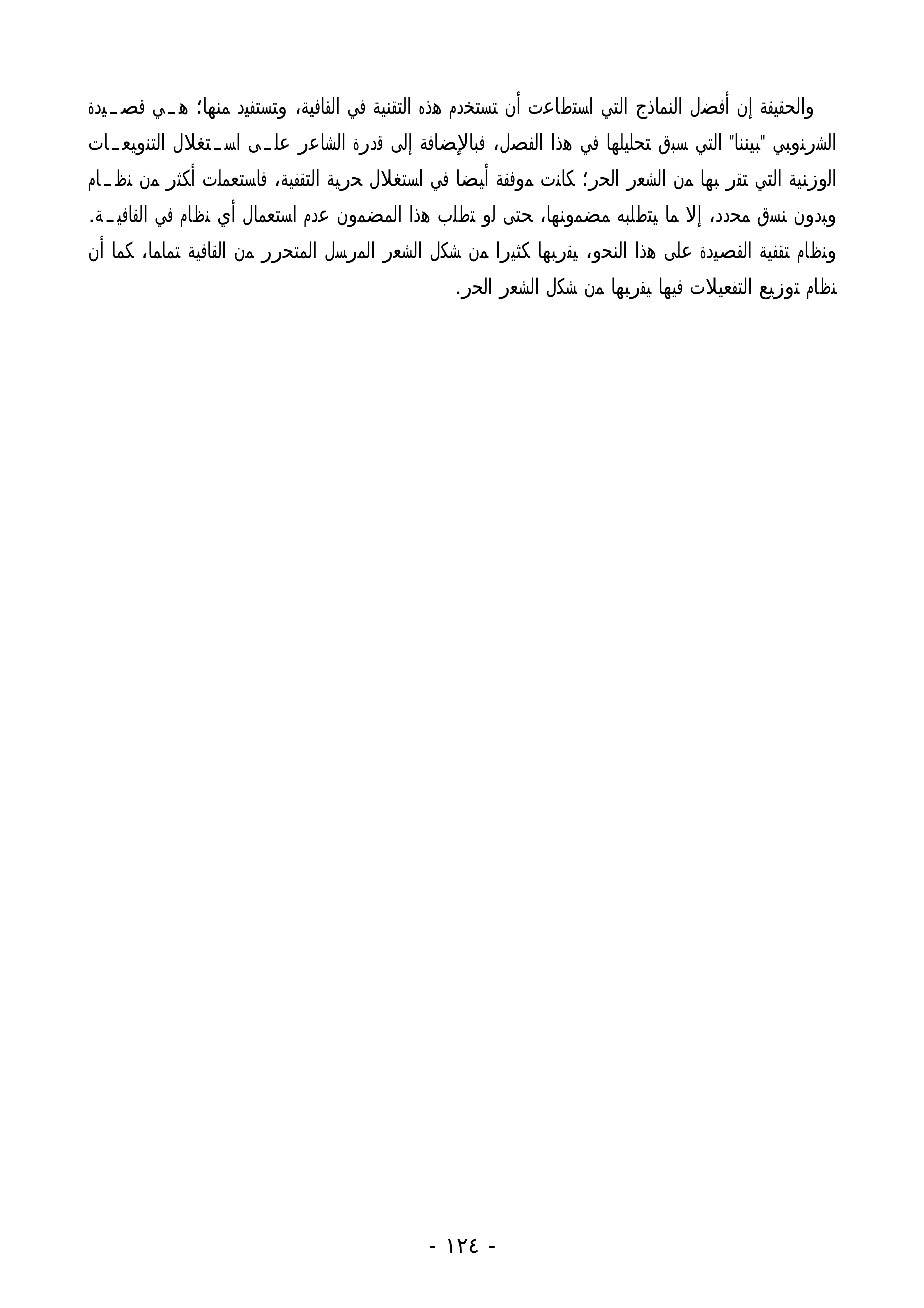
أنفاس الزهر

تعالي زهرة الوادي
تذيع العطر في الوادي
فتحملنا نسائمه
كم شاءت أمانينا
وتشدونا حمائمه
أغاني للمحبينا
ويزجينا الصبا والحب
من وادٍ إلى وادي
تعالي زهرة الوادي
نذيع العطر في الوادي
تعالي زهرة الآس
نذيع الحب في الناس
فلا يصبح في الدنيا
سوى قلب على قلب
ولا نلقى امرؤًا يحيا
لغير العطف والحب
وتصبح زهرة الآس
شعار الحب في الناس
تعالي زهر الاس
نذيع الحب في الناس
تعالي زهرة الورد
نفك براعم الود
فننعم كل ذي قلب
بألوان من الحب
فلا نفتأ من ضرب
من الحب إلى ضرب
هنالك ليس من صد

ولا شاكٍ من الصد
تعالي زهرة الورد
نفك براعم الورد
تعالي أيها الزهر
نؤد رسالة الزهر
فنفش ما لروحينا
وما للحب من سر
ونملأ هذه النسمات
بالبسمات والسحر
ونشفِ ما بقلبينا
من الآلام والهجر
وننسى ما لهذا العيش
من نهي ومن أمر
فيسلمنا فم الأطيار
من قمر إلى قمري
وينقلنا شذى الأزهار
من فجر إلى فجر
ونغدو نحن في الدنيا
مثال الحب والطهر

*****

فالشاعر، بالإضافة إلى أنه يستخدم أكثر من نظام للتقفية (بين المزدوج والمخمس)، مع بعض الخروج عن أي نظام محدد؛ لا يلتزم بنسق محدد في ترتيب نظم القافية في كل الأبيات، وكانت النتيجة الواضحة لعدم الالتزام هذا؛ هي زيادة تكرار أحرف روي معينة، كالدال في الأشطر الثمانية الأولى، والسين في الثمانية التالية، والدال المقيدة في الثمانية الثالثة، ثم الراء في الستة عشر شطرا الأخيرة التي تعتبر ختاما للقصيدة، وتعقيبا على كل الفقرات السابقة؛ حيث يناجي فيها جميع أنواع الزهر، خالصا إلى الرسالة الأساسية في القصيدة؛ رسالة الحب والطهر. ونحن نشعر أن عدم الالتزام بنظام أو بنسق للقصيدة لم يكن ذا بعد فني بقدر ما كان تسهيلاً على الناظم، بحيث يتكرر الحرف الأخير من نوع الزهر الذي يحادثه الشاعر في كل فقرة، فالدال هي آخر حرف في زهرة الوادي، والسين آخر حرف في الآس، والدال آخر حرف في الورد، والراء آخر حرف في الزهر، ولم تكن صياغة هذه المناجيات تحتاج إلى كل هذه الحرية في التقفية، بل ربما كان الالتزام بنسق ضابطًا لحركة القصيدة. وهذا لا يعني أن القصيدة سيئة، بل هي من القصائد القليلة الطيبة التي ينجح فيها أبو الوفا في صياغة رسالة من الرسائل التي تشغله دائما، بشكل فني إلى حد معقول، يتبدى في انسياب لغته وعدم اضطرابها كما اعتدنا في القصائد السابقة.



والحقيقة إن أفضل النماذج التي استطاعت أن تستخدم هذه التقنية في القافية، وتستفيد منها؛ هـي قصـيدة الشرنوبي "بيننا" التي سبق تحليلها في هذا الفصل، فبالإضافة إلى قدرة الشاعر علـى اسـتغلال التنويعـات الوزنية التي تقر بها من الشعر الحر؛ كانت موفقة أيضا في استغلال حرية التقفية، فاستعملت أكثر من نظـام وبدون نسق محدد، إلا ما يتطلبه مضمونها، حتى لو تطلب هذا المضمون عدم استعمال أي نظام في القافيـة. ونظام تقفية القصيدة على هذا النحو، يقربها كثيرا من شكل الشعر المرسل المتحرر من القافية تماما، كما أن نظام توزيع التفعيلات فيها يقربها من شكل الشعر الحر.

للشعر المرسل تراث ممتد في الشعر العربي قديمه وحديثه، فمن المؤكد أن بدايات الشعر العربي كانـت سجعية، والسجع ليس تقفية، وإن اقترب منها صوتيا. وقد وصلتنا أشعار لا تلتزم نظام التقفية المعروف فـي الشعر العربي، تمثل بدايات هذا الشعر، بل وصلتنا نماذج شعرية ناضجة من تاريخ متأخر، بعـد أن اسـتقر العرب على نظام تقفيتهم الموحد الشهير. وكان من الطبيعي أن يعتبر العروضيون مثل هذه النمـاذج شـاذة، وأنها مليئة بعيوب القافية، ومن ثم لا يعتدون بها، ومن هذه النماذج ما ذكره الباقلاني في إعجاز القرآن:

رب أخ كنـت بـه مغتبطـًـا		**أشـد كفـي بعـرض حبتـه**
تمســكًا منــي بــالود ولا		**أحسبه يزهـد فـي ذي أمـل**
تمســكًا منــي بــالود ولا		**أحســبه يغيــر العهــد**
ولا يحــول عنــه أبــدا		**فخــاب فيــه أملــي[١٨٦]**

ونموذج آخر يذكره المرزباني:

فمـــــــا ليـــــــث غريـــــــف ذو أظـــــــافير وأقـــــدام
كحبـــــــي إذ تلاقـــــــوا ووجـــــــوه القـــــــوم أقـــــران
وأنـــــــت الطـــــــاعن الـــــــنجلاء منهـــــــا مزيـــــدان
وبـــــــالكف حســـــــام صـــــــارم أبـــــــيض خـــــذام
وقـــــــد ترحـــــــل بالركـــــــب ومـــــــا تحـــــن بصـــــحبان[١٨٧]

وفي النص الأول لم يذكر الباقلاني شيئًا بخصوص القافية، وإن أخرجه من إطار الموزون، أمـا الـنص الثاني فإنهم يعتبرونه كفئًا؛ أي مصابا بعيب الإكفاء.

وليست هذه إلا نماذج لنصوص نفترض أنها موجودة في كتب التراث، وربما كان الموجود منها كثيـرا، وإن العروضيين هم الذين تجاهلوها حسب منهجهم في مثل هذه الأمور.

وما قدمنا من نماذج يشير إلى أن العرب عرفوا الشعر المتحرر من القافية منذ نشأة الشـعر، وقـد كـان مفترضا إذا صحت النظرية التي تقول بأن الشعر العربي كان متأثرا إبان نشأته بأشعار نبرية آرامية زالـت ولم يبق منها إلا القافية[١٨٨]؛ أن يفقد الشعر العربي القافية أيضا في إطار تطوره كشعر كمي، بينمـا القافيـة ظاهرة نبرية، غير أن الشعر العربي قد توقف عن التطور لأسباب تاريخية حسب تعليل الدكتور شكري عياد لاستمرار ظاهرة القافية[١٨٩].

---

(١٨٦) إعجاز القرآن، طبعة مصر، سنة ١٣١٥ هـ، ص ٣١.

(١٨٧) النص في الموشح، ص ١٣-١٥، وهو هنا نقلاً عن أ. د ونيس: الثابت والمتحول، جـ١، ص ٣٢٥.

(١٨٨) عوني عبد الرءوف: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، ص ٨٣ وما بعدها.

(١٨٩) موسيقى الشعر العربي، ص ٩٦ وما بعدها.

وظلت القافية – إذن - لصيقة قصيدة الشعر، ولعبت في نماذج الشعر الجيدة دورا إيقاعيا، مؤثرا وفعالاً. ولكن نماذج الشعر الرديء – وخاصة في عصور التأخر- أبرزت عيوب القافية، دون الاستفادة من مميزاتها الإيقاعية؛ الأمر الذي جعل القافية واحدة من السمات المكروهة في القصيدة في العصر الحديث، وصار الشعر العربي أرضا خصبة يمكن أن تستجيب لدعوات تتكرر عند شعراء الغرب للتحرر من القافية منذ القرن السادس عشر، وأدت إلى ظهور ما يسمى بالشعر المرسل.

ولقد ظل الخلاف قائما طوال نصف قرن حول زيادة الشعر المرسل في الأدب العربي الحديث، أهي لجميل صدقي الزهاوي، أم لمحمد فريد أبي حديد، أم لعبد الرحمن شكري، أم لتوفيق البكري؟

ولكن س. موريه يشير إلى أن التجربة الأولى في الشعر المرسل تمت في القرن التاسع عشر على يد رزق الله حسون (١٨٢٥-١٨٨٠) حين ترجم الفصل الثامن عشر من سفر أيوب في كتابه (أشعر الشعر) الذي صدر في لندن سنة ١٩٦٩. فيكون بذلك أول من كتب الشعر المرسل في العصر الحديث، أما في القرن العشرين فقد كان الزهاوي أول من كتبه[١٩٠].

ويبدو أن أحمد زكي أبا شادي حين كتب ستة عشرة قصيدة من الشعر المرسل؛ كان عارفًا ببعديه التراثي والغربي، ولكنه – كما نرى في مقدمة أول قصيدة كتبها مرسلة – كان أكثر ميلاً إلى الأثر الأوروبي. يقول: "فالغرض من عرض هذه الأقصوصة (منظومة شعرا مرسلاً في مائتي بيت بأمانة وافية للمعنى وللسياق الفني)؛ هو أولاً التنويه بمثال من أرقى الأمثلة الأوروبية للأدب القصصي وثانيهما لفت الأنظار إلى هذا النوع من النظم (وإن يكن قديما في الشعر العربي)؛ حيث نعتقد أننا نخدم به الأدب العربي وننصفه معا، فإنه مثال لإرضاخ النظم للشعر (وهو ما ينبغي أن يكون نهج الشاعر المطبوع)، بدل إرضاخ الشعر للنظم (كعادة أهل الصناعة)، وهكذا يؤدي ما ينشده المؤلف من وصف وشرح وتحليل، ويدعو القارئ إلى متابعة المعنى والمغزى بكل تفكيره، بدل التأثر بجرس الألفاظ وشعوذة البديع والقوافي[١٩١].

والنص كله يوحي بجو التأثر بالغرب، سواء من حيث الهدف من إدخال الشعر المرسل، أو من حيث النظرة إلى العلاقة بين المعنى والشكل؛ حيث الانفصال بينهما قائم. ويبدو للباحث أن هذا الفهم كان هو الجذر في عدم نجاح أبي شادي في تقديم شكل الشعر المرسل، أو خلق جمهور له بين المتلقين في تلك المرحلة. فمعروف جيدا أن القافية كانت جزءا جوهريا من مفهوم الشعر العربي، وأن الأذواق العربية قد اعتادتها حتى كاد الشعر يصبح هو مجرد القافية والوزن. وفي ظروف كهذه، لا يستطيع شاعر مفرد أن يلغي القافية إلغاء تاما، دون أن يقدم بديلاً إيقاعيا عنها يحقق وظيفتها، ويحقق للشاعر في نفس الوقت إمكانية أكثر تحررا وفنية، كما كان يفعل شعراء الغرب، وربما كانت هذه البدائل الإيقاعية صعبة التحقيق، أو ربما لم يفهمها أبو شادي، ففشل في تقديم الشكل إلى قراء العربية، ولم يستطع أحد من أنصاره (شعراء أبوللو) أن يتابعوه في تقديم هذا الشكل.

---

(١٩٠) س. موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ص ١٩، و٢٥، والمقال الأول ترجمة لمقال: Biank verse (Al-Shir Al-Morsal) in the Modem Arabic Literature. Builetin of the School of oriental and African Studies. University of London, vol XXX part ٣. ١٩٦٦, pp. ٤٨٣-٥٠٥.

(١٩١) راجع الشفق الباكي، ص ٦٣٥، وانظر القائمة الملحقة بقصائد أبي شادي المرسلة.

ولو تابعنا إنتاج أبي شادي منذ بدايته؛ لعرفنا لماذا كان عدم نجاحه. يقول في أول قصيدة مرسلة ترجمة لقصيدة فولتير "ممنون الفيلسوف":

شاء ممنون أن يكون حكيما بل إماما وفيلسوفًا عظيما

وقليل هم الذين خلوا دائما من مثل هذا الخيال

قال (ممنون): "ليس لي حين أرجو في جلال أن أصبح الفيلسوفا وأصير السعيد حقا سوى هجري جميع الأهواء والأمر سهل!

أولاً ينبغي التخلي عن غرام وعن جمال النساء!
فإذا شمت ربة الحسن خاطبت فؤادي محذرا عن يقين
فأقول الحذار من فتنة الخدين لا بد يعرفان الذبولا!
وكذاك اللحظ ان سوف يحاط ان بصبغ منفر قرمزي
وكذا الصدر سوف يصبح رخوا ومدلى، والرأس أصلع يفلج!
ليس لي غير أن أصور للذهن الأكذاك يؤذي خيالي
وبهذا التفكير هيهات أن يبدو لي الحسن في وجوه الملاح!

ثانيا واجب علي اعتصامي دائما باعتدال طبع ونفس
فمن اللغو أن يحاول إغرائي بلهو أو خمرة واجتماع
ليس لي غير أن أمثل عقباي لنفسي من الغلو والمسيء
في صداع وفي اضطراب بأمعائي وجسمي وفقد رشدي ووقتي

وفي هذه القصيدة استطاع أن يتخلص من بعض العيوب التي كانت تشوب تجارب سابقيه. فهو مثلاً قد تخلص من الشطرية، فجاءت كل الأبيات مدورة ما عدا بعض الأبيات الأولى، التي هي مشطورة بالفعل، وإن كتبت غير مشطورة. كذلك استطاع أن يتخلص من القافية؛ بمعنى أن معظم الأبيات جاء كل منها مخالفًا في صيغة نهايته، بحيث لا نجد رويا، ولا أيا من أحرف القافية. هذان العيبان مثلاً كانا عيبين بارزين في شعر عبد الرحمن شكري المرسل، ولكن قصيدة أبي شادي ظلت بعد ذلك ناقصة لكثير من الوسائل الإيقاعية البديلة للقافية، فليس فيها مثل التضمين، وهو بالذات شرط ضروري في الشعر المرسل، حتى تجرنا القصيدة معها للتواصل مع المضمون، دون الانتباه إلى فقدان القافية. ولكن القصيدة هنا يبدأ كل بيت فيها بحرف عطف، فيشعرك بأن البيت معطوف على ما قبله لا متواصل معه، كذلك البيت ينتهي بتفعيلة مكتملة، ولو كانت التفعيلة تكتمل في البيت التالي لشعرنا باضطرارنا لتوصيل الأبيات ببعضها. وفي القصيدة بعد ذلك من النثرية التي ربما كانت ناتجة من اضطرارات الترجمة ما يخرجها – في رأينا - عن نطاق الشعر.

ولا تختلف قصيدة "مملكة إبليس" عن هذه القصيدة كثيرا، وإن تميزت بقدر من الروح الشاعري، والجملة الملتئمة، والمعنى الحي المكتمل، أعطاها قدرا من الرهافة الشاعرية.

والواقع إن كل القصائد التي نظمها في شكل الشعر المرسل تكاد تقع في هذه العيوب؛ بل إن بعضها يقع فيما هو أسوأ؛ إذ يقدم قافية في الأبيات وإن لم يلتزم الروي، وذلك مثل قصيدة "أيتها الدسيسة"، وقصيدة الفضيحة، وفي بعض القصائد الأخرى يلتزم الشطرية كما في قصيدتي "رغوة العصور"، "والأقواس". وقد يجمع بين العيبين معا كما في قصيدة "خرافة الشرق والغرب".

ولكن رغم كل هذه العيوب، يمكن أن نلمس بعض الجودة في قصيدة مثل "الصرصور".

خافت من الصرصور حتى أقسمت ألا يعيشا!

فتشجعت وأتت بماء ساخن يقضي عليه

ورمته منه بعد عليه بفرحة الانتقام

وبحس من يقضي على خصم لدود مجرم

لكنه في وثبة قد طار نحو قميصها

وإذا بآخر وقتها قد طار نحو النافذة

ثم استطاب رجوعه وسقوطه فورا عليها

فمضت تصيح وكلها هلع من الخصمين

فالحركة المتضمنة في القصيدة تعطيها قدرا من الحيوية والتبرير لإرسال القافية، ولكن ظلت العيوب السابقة تجثم عليها، فتجعلها غريبة على الأذن في عصرنا الحالي، وبعد أن قدمت أشكالاً تتجاوز كثيرا الشعر المرسل في تحررها.

ويمكننا أن نعتبر قصيدة "الأقواس" المترجمة عن أدمون روستان أكثر قصائد أبي شادي استفادة من إرسال القافية. وفيها يقول:

١- كنا بذاك المساء تظلنا سنديانه

٢- (وربما هي كانت شجيرة الزيز فوق)

٣- وكنت من فرط حبي أدنو من ركبتيك

٤- أجثو وأترك كرسي يموج مثل اهتزازة

٥- وكنت شقراء كالصورة نختار زينة صحف

٦- وكان يهتز كرسيك مثل هزة زورق

٧- وكان سحرا يغني على الشجيرة بلبل

٨- (وربما لم يكن ذا إلا مغن حقير)

٩- وكان يبلغ أذنينا صوت بعيد غنائي

١٠- (وربما لم يكن ذا إلا ضجيج ثقيل)

١١- وقد كان ذاك الغصن الذي تدلي إلينا

١٢- في وسط صف الهواء كعازف القيثارة

١٣- أمـــــا الســـــماء فكانـــــت كصـــــــفحة حمـــــراء

١٤- وكـــان فـــي البعـــد يبـــدو خيـــال أشـــجار هـــزت

١٥- علـــــــــى لجـــــــــين البحيـــــــــرة

١٦- وربمـــــا هـــــي فـــــي الحقيقـــــة مســـــتنقع...

ترى في هذه القصيدة لأول مرة قدرا من التضمين الذي يربط الأبيات الأربعة الأولى، والبيتـين الحـادي عشر والثاني عشر، والرابع عشر والخامس عشر، كذلك نلاحظ انعدام الشطرية، بالإضـافة إلـى اسـتواء الترجمة ووضوح التجسيد إلى حد كبير في معظم الأبيات، ويضاف إلـى ذلـك اختيـار الـوزن القصـير (المجتث)؛ مما أدى إلى الاسترسال الذي يساعده الشطرية والتضمين، ومع ذلك جعل هذه القصـيدة أفضـل قصائد الشعر المرسل عند أبي شادي، ومع ذلك فإنها تظل تجسد العيوب التي شابت تجاربه المرسـلة، مـن فقدان العناصر الإيقافية البديلة للقافية كالتضمين، أو بعض الظواهر الصوتية كالتجانس والتماثل وغيرها[١٩٢].

هذه البدائل – فيما يبدو - لم تكن من السهولة بحيث يمكن اتباعها، ولذلك لا نجد غير أبي شـادي يـنظم على شكل الشعر المرسل.

ولكن على أي حال، فقد كانت القصائد المرسلة التي نظمت خطوة أكثر تقدما في سـبيل الـتخلص مـن القافية، ونحو شكل أجود وأنفع، ويتمتع بإمكانيات فنية أخصب؛ هو شكل الشعر الحر.

يثير مصطلح "الشعر الحر" مشكلة حقيقية للمتعاملين معه حتى الآن، ويرجع ذلك إلى ثلاثة أسباب: أولهـا أنه رغم شيوع المصطلح لدى شعراء أبوللو، ومعرفتهم به، إلا أنهم ظلوا مترددين فـي اسـتخدامه، فكـانوا يستخدمونه مرة، ومرات يستخدمون مصطلحات أخرى كالنظم الحر أو الشعر المطلق، أو المنطق، أو الشعر المرسل، أو حتى الشعر المرسل الحر. والسبب الثاني: أنهم قد اختلفوا في فهم المقصود بهذا المصطلح هـل هو – أولاً - ترجمة للمصطلح الإنجليزي Free verse، أم أنه ترجمة للمصـطلح الفرنسـي Vers libre. وكان هذا يعني – ثانيا - خلافًا في مضمون المصطلحين الإنجليزي والفرنسي: هل الشعر الحر يعني التحرر في التعامل مع الأوزان فقط، أم أنه حر في استخدام القافية أو تركها أيضا. واستعمال الوزن في الشعر الحر، هل يقتصر على استخدام تشكيلات الوزن الواحد – بحرية طبعا- فقط، أم أنه يمزج بين الأوزان.

---

(١٩٢) راجع حول عيوب الشعر المرسل في الأدب العربي الحديث عامة. مقال سلمى خضـراء الجيوشـي، الشـعر العربـي المعاصر، مجلة عالم الفكر، العدد الثاني، ١٩٣٧، ص ٣٢٩-٣٣٠، وشكري عياد: موسيقى الشعر العربـي، ص ١٠٤-١٠٦، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ٥٩-٦٠، وموريه، المرجع السابق، ص ٤٩٨ من الأصل، وص ٥٦ وما بعدها من الترجمة.

وكان هذا الخلاف الأخير حول مسألة الأوزان جذرا للسبب الثالث في مشكلة المصطلح؛ فقد قامت مدرسة أخرى سنة ١٩٤٧، وسمت نفسها أيضا بحركة الشعر الحر، وتزعم واحدة من رواد هذه الحركة أنها هي التي سمت الحركة بهذا الاسم، وأنها لم تكن تعرف أن هناك مدرسة سابقة قد استخدمت هذه المصطلح[١٩٣]. بينما يعترف رائد آخر من رواد الحركة أنه قد اطلع على نماذج المدرسة الأولى، ويعترف بفضل أحد أعلامها وهو خليل شيبوب، وبفضل مدرسته عليه[١٩٤].

ونازك الملائكة التي تنكر معرفتها بالشعر الحر لجماعة أبوللو؛ ترى أيضا أن "حركتها" تقوم على مفهوم للشعر الحر يختلف عن المفهوم القديم له، وتحصر مفهوم "حركتها" في إطار استخدام التشكيلات المختلفة لبحر واحد من البحور الثمانية الصافية، تزعم ويزعم معها الباحثون الذين تعرضوا لهذه القضية[١٩٥] أن مفهوم شعراء أبوللو للشعر الحر قد تحدد في إطار المزج بين الأوزان فقط، وهذا زعم غير صحيح.

فحرص نازك الملائكة على أن تحصر حركة الشعر الحر الجديدة (ولنسمها حركة شعر التفعيلة لتمييزها مؤقتًا) في الإطار السابق؛ حرص ذاتي غريب على فرض الهيمنة، وخاصة أن هذا الفهم للحركة لم يتحقق، فقد نظم كثير من شعراء التفعيلة كثيرا من القصائد التي تمزج بين أكثر من وزن في القصيدة الواحدة[١٩٦]. كذلك لم يتحقق زعمها بأن شعر أبوللو الحر قد انحصر في حدود المزج بين الأوزان، فالقصائد الإحدى عشرة التي عثرنا عليها لشعراء أبوللو في الشعر الحر، تتبع خمس منها فقط طريقة المزج بين الأوزان، أما الست الباقية؛ فقد صارت في إطار توزيع تشكيلات الوزن الواحد[١٩٧].

وربما كان لنازك الملائكة عذرها؛ إذ تعترف بعدم معرفتها بهذه المدرسة بشكل عام، أما الباحثون الآخرون أمثال س موريه، وعبد العزيز الدسوقي، ومحمد سليمان أشرف، فإنهم يصوغون القضية على نهج مختلف، ولكنه يقع في نفس المنزلق، فالدسوقي وأشرف يريان أن التأثير الأساسي على أبي شادي كان الشعر الأمريكي الحر، وخاصة المدرسة التصويرية.

---

(١٩٣) نازك الملائكة: شعر علي محمود طه، ص ١٨٧.

(١٩٤) بدر شاكر السياب، في حوار معه بمجلة الآداب البيروتية، عدد يونيو، سنة ١٩٥٤، ص ٦٩.

(١٩٥) من هؤلاء س. موريه، في بحثه المشار إليه ص ٩٢. وأعلان عشري زايد: موسيقى الشعر الحر، ص ١٥١، وحسن توفيق: شعر بدر شاكر السياب: دراسة فنية، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، سنة ١٩٧٨، ص ٣٠٥ وما بعدها.

(١٩٦) انظر حسن توفيق، ص ٣٧١ وما بعدها؛ حيث أثبت للسياب العديد من القصائد التي مزج فيها بين أكثر من وزن.

(١٩٧) القصائد الخمسة التي تمزج بين الأوزان هي: الفنان، ترنيمة إخناتون في صفحتي ٥٣٥، ٩٦٣ من ديوان الشفق الباكي لأبي شادي، وله أيضا قصيدة "مناظرة وحنان"، ص ٤٤ من مختارات وحي العالم، ثم قصيدتان خليل شيبوب: "الشراع" نشرت بعد نوفمبر سنة ٣٢ من مجلة أبوللو، "والحديثة الميتة" و"القصر البالي"؛ نشرت في الرسالة سنة ١٩٤٣، ص ٩٩٨. أما القصائد الستة التي سارت على تشكيلات الوزن الواحد فهي: النجوم، ص ٧٦٢ من الشفق الباكي والكرامة، ص ١٠٧ من أشعة وظلال أبي شادي، ثم قصيدة صالح جودت "يومان" نشرت في أبوللو عدد ديسمبر سنة ١٩٣٤، وقصيدة محمود حسن إسماعيل مأتم الطبيعة، في عدد ديسمبر سنة ١٩٣٣ من أبوللو. وقصيدة السحرتي "شعلة الحياة" في عدد ديسمبر سنة ١٩٣٦ من مجلة الإمام، ثم قصيدة الشرنوبي "أطياف"، ص ٢١٧، سبق الإشارة إليها.

وهما يعتمدان في ظنهما على المقولات النظرية لأبي شادي، لا على الأعمال الفنية[١٩٨] ويختلف معهما س موريه[١٩٩]، نافيا أن يكون التأثير أمريكيا في الأساس؛ إنما هو تأثير من الشعر الإنجليزي الحر، وخاصة سويبرن، وبناء على هذا التحديد؛ فإن التقنية الأساسية عند أبي شادي هي تقنية المزج بين الأوزان، كذلك يرى أن التأثير الأساسي على خليل شيبوب (وهو أبرز رواد الشعر الحر بعد أبي شادي) كان للشعر الفرنسي الحر[٢٠٠]. وبناء على هذا التحديد تكون التقنية الأساسية عند خليل شيبوب هي عدم المزج بين الأوزان المختلفة، بل استخدام تشكيلات الوزن الواحد، ولكن موريه يعود في نهاية بحثه ليقرر أن أبا شادي وشيبوب لا يختلفان في شكليهما؛ وإنما في غنائية الثاني وروحه الرومانسية، أما أبو شادي فهو أميل إلى العقلانية[٢٠١].

وهذا تناقض لا فضل فيه إلا للأعمال الفنية (القصائد) نفسها كما سنرى في معالجتها، وربما يبدو مثل هذا التناقض والتمحل لإزالة التناقض في أحكام باحث آخر هو الزبيدي، الذي يرد التأثير الأساسي على خليل شيبوب إلى الشعر الفرنسي الحر، وبالتالي فإن التقنية الأساسية تكون هي توزيع تشكيلات الوزن الواحد، لا المزج بين الأوزان، هذا رغم أن الباحث نفسه يدرك جيدا – من خلال تحليله الطيب لقصيدتي شيبوب - أن الشاعر يمزج بين أكثر من وزن، فكيف إذن يوفق بين الحكمين لإزالة هذا التناقض الواضح بينهما؟

يقول: ويتميز شعر فرلين الحر باستخدام السطور منوعة في عدد المقاطع، مع التضمين والقوافي المبسطة، والإكثار من تجزئة البحر الإسكندري، وإساءة استخدام للوقفات CASURA. ولكن رغم أنه عدل بناء البحر الإسكندري وفك السطرية؛ فقد ظل شعره الحر أساسا هو الشعر القديم.

ونفس الشيء يمكن أن يقال على قصيدتي شيبوب اللتين استخدم فيهما الأوزان التقليدية الأربعة: الطويل، البسيط، الوافر، والكامل بشكل ملحوظ. لقد مزجهم وجعلهم ينسجمون مع الأوزان التي احتلت مكانًا بارزا في الشعر العربي المبكر؛ مثل الرمل والرجز، تلك الأوزان التي استعملها العامة بشكل عام كمعارضة للشعر الرسمي[٢٠٢].

نقول إن التعسف واضح في هذا النص؛ لأن الغلبة من خلال تحليل الباحث للقصيدتين لوزني الرمل والخفيف، لا للأوزان الأربعة التي ذكرها، والطريقة التي استخدمها شيبوب في مزج الأوزان مختلفة عن الطريقة التقليدية، إلا إذا استدعى المضمون ذلك، وخروج شيبوب على النمط التقليدي لا يقف عند حدود المزج بين الأوزان؛ وإنما يتعداها إلى طبيعة القصيدة وعناصرها المختلفة في الموسيقى والصورة واللغة بشكل عام.

---

(١٩٨) راجع مقال عبد العزيز الدسوقي، بالعدد ٣٧ من مجلة الثقافة، ص ٧، ومحمد سليمان أشرف: تأثر الشعر المصري بالشعر الإنجليزي، رسالة دكتوراة مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، ص ٣٣٩-٣٤٠.

(١٩٩) س. موريه، ص ٩٢ من الترجمة.

(٢٠٠) نفس المرجع، ص ١٠٣.

(٢٠١) نفس المرجع، ص ١١١.

(٢٠٢) راجع مقال الزبيدي السابق، ص ٣٨.

ليس لدينا شك في أن ثقافة شيبوب الفرنسية تفرقه عن أبي شادي ذي الثقافة الإنجليزية أساسا، ولكن هـذا ليس هو العنصر الأساسي في تحديد تقنيات الأشكال الفنية، العنصر الأساسي عندنا هو العمل الفنـي نفسـه، وهنا يبدو التناقض واضحا في موقفي موريه والزبيدي، فكيف يمكن تفسير أن قصيدتي شيبوب تمزجان بين الأوزان، وأن بعض قصائد أبي شادي كقصيدة "النجوم"[٢٠٣] لا تمزج؟

إننا نميل إلى اعتبار العلاقة بين أبي شادي وشيبوب كانت وراء التداخل بين النظامين؛ فشيبوب يعتـرف أنه متأثر بأبي شادي[٢٠٤]، وأخوه صديق شيبوب يدعي أنه (خليل) قد نظم قصيدة "الشراع" سـنة ١٩٢١؛ أي قبل قصيدة "فنان" أولى قصائد أبي شادي الحرة بخمس سنوات. ويهمنا من هذين المـوقفين أن ثمـة علاقـة كانت تربط بين خليل شيبوب وأبي شادي، وأنهما من خلال هذه العلاقة قد توصلا إلى أشكال للشعر الحـر، مستفيدين من الإمكانيات التي سبق أن وضحناها في الأشكال السابقة، ومن الأشكال الغريبة التي اطلعوا عليها من أكثر من اتجاه من اتجاهات الرومانسية الأوروبية.

ويوضح أبو شادي في مقدمة أولى قصائده الحرة التأثيرات المختلفة التي أثرت فيه، وكذلك نفس القصيدة توضح هذا الموقف. يقول: "يعد من الشعر المرسل نسبيا ما تحرر من التزام القافية الواحدة، وأن يكـون ذا قافية مزدوجة أو متقابلة، ولكن الحقيقة أن "الشعر المرسل" لا يوجد فيه أي التزام للـروي. وفـي القصـيدة التالية مثل لهذا الشعر المرسل، مقترنًا بنوع آخر يسمى "الشعر الحر"؛ حيث لا يكتفي الشاعر بإطلاق القافية، بل يجيز أيضا مزج البحور حسب مناسبات التأثير، وهذا المزج (من البحور المتجاورة) قد حاوله الشاعر من قبل في النظم المقفى، وفي التواشيح، وفي الشعر الغنائي على الأخص.

الفنان

١- تفتش في لب الوجود معبرا عن "الفكرة" العظمى به الألباء(؟)	**طويل**
٢- تترجم أسمى معاني البقاء.	**مشطور المتقارب**
٣- وتثبت بالفن سر "الحياة"	**مشطور المتقارب**
٤- وكل معنى يرف لديك في "الفن" حي!	**مجتث**
٥- إذا تأملت شيئًا قبست منه "الجمال"	**مجتث**
٦- وصفته كحبيس في فنك المتلالي!	**مجتث**
٧- تبث فينا العبادة	**مشطور المجتث**
٨- تبث فينا جلالاً لا انقضاء له!	**مجتث**
٩- أنت المعزي لنا في رزء دنيانا	**مشطور بسيط**

(٢٠٣) الغريب أن القصائد الثلاثة كانت معروفة لدى الباحثين، وقصيدة النجوم بالذات عرض لها س. موريه، ولكنه لـم يلحـظ فيها وحدة الوزن. ومن الجدير بالذكر أن أربعة قصائد من القصائد الإحدى عشرة الحرة لم ينبه إليها أحد، وهي قصـائد: "الكرام" لأبي شادي و"شعلة الحياة" للسحرتي، و"أطياف" للشرنوبي، و"يومان" لصالح جودت، وإن الأخيرة فقط هـي التـي انتبه إليها عبد العزيز الدسوقي في مقال بمجلة الثقافة، عدد أغسطس سنة ٧٦، وص ٥٧، واعتمد عليها في الوصول إلـى نتائج خاطئة كما سنرى.

(٢٠٤) راجع س. موريه، ص ١٠٣.

١٠- فأنت أنت الأمين على "الجمال" العزيز ١١- وأنت أنت الأمين على نعيم الوجود ١٢- وكل ما أنت تحكيه وترسمه هو المسيطر في الدنيا وأخرانا ١٣- وما تركته قشور نثيرها في الهواء! *****	مجتث مجتث بسيط مجتث
١٤- لكن وأنت سخي بفنك المتعالي	مجتث
١٥- وأنت ترسم ما في الكون من عجب وما تحجب خاف الشكل من ألق	بسيط
١٦- وأنت تنتج آيات من "الفكر"	مشطور البسيط
١٧- وأنت تسعف دنيا في تعثرنا ما لم تستطع حسن تعبير لأذهان ١٨- وأنت تشرح روح "الحسن" للناس	بسيط مشطور البسيط
١٩- وأنت تعطي كريما إشعاع هذا البكاء	مجتث
٢٠- وأنت تنقذ خلقًا من أسر دنيا الغرور	مجتث
٢١- ماذا أفادك هذا سوى الخصاصة؟!	
٢٢- قل لي!	فعلن
٢٣- فأطرق (الفنان)	منهوك البسيط
٢٤- وقال في غيرك شك: بلغت مجد "الألوهة"	مجتث

فالشاعر يقول في المقدمة إنه يمزج بين البحور المتجاورة، والبحور التي استعملها في هذه القصيدة هنا هي الطويل والمتقارب والمجتث والبسيط، وهو يقصد بتجاور البحور، العلاقة القائمة بين البسيط والمجتث بحكم اشتراكهما في التفعيلة (فعولن)، والعلاقة القائمة بين البسيط والمجتث بحكم اشتراكهما في التفعيلة (مستفعلن)، والانتقال – حسب هذه العلاقة - يبدو معقولاً حسب الحس التقليدي، الذي يبدو أنه مازال ماثلاً في وجدان أبي شادي، حتى وإن كان يكتب الشعر الحر. الانتقال يبدو معقولاً من الطويل إلى المتقارب، ومن البسيط إلى المجتث، أما الانتقال من الطويل إلى المجتث، ومن المتقارب إلى البسيط أو إلى المجتث؛ فهو انتقال مخل بتسلسل النغم، وشاذ عن الحس التقليدي، لكل ذلك كان على أبي شادي أن يفعل ذلك في قصيدته، ويعرب عن ذلك واضحا في مقدمة القصيدة.

في القصيدة لا يأتي الطويل إلا في سطر واحد، والمتقارب في سطرين يليانه، ثم ينتهي دورهما، ويبدأ دور المجتث بتنويعاته والبسيط بتنويعاته أيضا، والانتقال من المتقارب إلى المجتث – بالفعل - يصدم الأذن، ومن حق الحس الموسيقي التقليدي أن يتدخل هنا معربا عن نفوره الشديد من هذه النقلة، ومن حقنا أن نناصر الحس التقليدي في هذا النفور؛ لأن الانتقال هنا لا مبرر له، فالبيت الرابع معنويا استكمال للبيت الثالث؛ فلأن كل معنى يرف لدى الفنان حي؛ فإنه يثبت بذلك سر الحياة بالفن. فكيف يمكن أن ينتقل الإنسان من وزن إلى آخر مختلف معه اختلافًا جذريا، في إطار نفس الجملة؟ ويستمر الشاعر على هذا النحو في بعض الانتقالات الأخرى، وينجح في البعض الثالث في أن يربط بين النقلة الوزنية والنقلة المعنوية؛ فالشاعر يستخدم المجتث ومجزوءات البسيط في صياغة الجمل القصيرة، بينما يستخدم البسيط التام في صياغة الجمل الطويلة، وكانت هذه هي الفائدة الوحيدة التي جناها أبو شادي من المزج بين الأوزان، ونظن أن هذه الفائدة كان يمكن تحقيقها

من خلال المزج بين تنويعات الوزن الواحد فقط، دون الحاجة إلى إدخال أوزان أخرى قد تتقارب أو تتنافر. ولكن المهم أنه ليس في القصيدة مبرر لوجودها؛ الأمر الذي يعيد إلى أذهاننا العيوب التي أشرنا إليهـا فـي تقنية المزج بين الأوزان.

أما القافية؛ فهي مازالت ماثلة في كثير من الأبيات؛ فقافية البيت الأول تتكرر "مع الروي" في البيت الثاني والثالث عشر والتاسع عشر، وتكرر بدون حرف الروي في البيت الثالث، والحادي عشر، والسابع والثالـث والعشرين، وقافية البيت التاسع تتكرر برويها في البيت الرابع والعشرين.

وهكذا نرى القافية ما زالت منتشرة في القصيدة، يضاف إلى ذلك انتهاء معظم الأبيات بسـاكن وبتفعيلـة مكتملة (ما عدا البيتين الحادي والعشرين، والثاني والعشرين؛ حيث يقع بينهما التضمين وزنيا ومعنويا؛ الأمر الذي يؤدي إلى انتهاء البيت كوحدة مستقلة غير متواصلة مع الأبيات التي تليها، أو التي تسـبقها. ومـا زال الشاعر حريصا على الوصل بين الأبيات بحروف العطف المختلفة (الفاء، والواو)، ولكن هذا الحرص هنـا أقل من حرصه في القصائد المرسلة السابقة.

والمهم بعد ذلك أن نتساءل: هل استطاع أبو شادي بهذه القصيدة، أن يحقق أهدافه في التحرر مـن قيـود الشكل التقليدي والأشكال التراثية الأخرى؟ بالفعل استطاع الشاعر أن يقدم لنا قصيدة أكثر تحررا من الأشكال السابقة، ولكنها ما تزال واقعة في القيود القديمة أيضا، ويمكننا أن نلاحظ ذلك في الأبيات العاشر والحـادي والثاني عشر والثالث عشر والخامس عشر والسابع عشر؛ حيث الوزن يضطر الشاعر إلى الحشو والتعسف مع المعنى.

والغريب أن هذه العيوب ظلت ماثلة في معظم قصائد أبي شادي الحرة، سواء كانت تمزج بـين الأوزان كقصيدتي "مناظرة، وحنان، وترنيمة إخناتون"، أم اقتصرت على تشكيلات الوزن الواحد؛ كقصيدة "الكرامة"، وهي قصيدة شديدة القرابة من قصائده المرسلة القافية، ولا يبعدها عنه سوى استخدام الوزن مجـزوءا مـرة واحدة، ومشطورا خمس مرات، وأيضا قصيدة النجوم، ولكن هذه الأخيرة يتبدى فيهـا قـدر مـن النضـج والتماسك أدى إليه – فيما نعتقد - قصر القصيدة، لا إمكانيات الشاعر الفنية، وهذا نصها:

النجوم

مترجمـة بـنظم مرسـل حـر عـن الإنجليزيـة للشـاعر ف. و. هـارفي

لا شـيء أكثـر ودا معمـرا، فـي الأرض
يـدري بـه الإنسـان، مـن هـذه السـاطعات
تلـك التـي باركتهـا تجيـة للرعـاة
علـى الحقـول، وأيضـا علـى البحـور أتتهـا
تحية المـلاح
لكـن ملايـين دهـر مـن السـنين العجيبـة
مضـت وتلـك بوجـه معبـر للسـماء
تشـدو بشـدو اعتـزال برقصـها فـي الفضـاء

فمن الواضح أن قصر النص الأصلي لم يضطر الشاعر إلى استخدام أوزان ممتزجة؛ بل اقتصر على المجتث، ولم يشطره إلا مرة واحدة، وكان هذا الاقتصار أصلح للقصيدة، فوصل المعنى تقريبا إلى إدراكنا، وساعد على عدم التشتت تقنية أساسية استفاد منها الشاعر بوضوح، وهي تقنية التضمين، بالإضافة إلى التدوير القائم في كل الأبيات، لا يوقفه إلا انتهاء البيت بساكنين أحيانًا، كما في البيت الثاني والأخير مثلاً؛ فكان هذا ينسينا افتقاد القافية التي لم تفتقد تماما، وظلت بعض ملامحها بارزة كما في البيتين الأخيرين، ونتيجة للمزايا المتحققة في القصيدة؛ يمكن اعتبارها أفضل قصائد أبي شادي في الشعر الحر.

وتقترب قصيدة مصطفى عبد اللطيف السحرتي "شعلة الحياة" كثيرا من طبيعة قصائد أبي شادي، وهذا أمر يمكن تبريره بالعلاقة القائمة بين الشاعرين، أو بمعنى أصح بتأثير أبي شادي، الذي أقنع السحرتي – فيما يقول الأخير- بأن شكل الشعر الحر شكل محترم ويستحق النظم عليه[٢٠٥]، وهذا جزء من قصيدة السحرتي:

شعلة الحياة

(مثال من الشعر الحر)

كل شيء في الوجود يمرح	**ثلاث تفعيلات**
ما خلا الإنسان	**اثنتان**
كل شيء ساهم متوهم	**ثلاثة**
حتى الممات	**واحدة**
ها هو الوادي تغنى بالأغاني	**ثلاثة**
من هواء وطيور ونبات	**ثلاثة**
*****	
لم لا نملأ الدنيا ابتساما	**ثلاثة**
مثل أحداث الطبيعة	**اثنتان**
لم لا نبذر الفرحة في كل مكان	**ثلاثة**
فظلال الموت في إثر الأنام!	
*****	
ليس معنى الجد أن نبقى جفاة	
إنما الجد ذكاء وابتسام	
فدع الهاجس يطوي كالفتام	
أنفق الساعات في ضوء المرح	

[٢٠٥] راجع مقال السحرتي، في مجلة أدبي، العدد الأول، سنة ١٩٣٦، ص ٤١٥.

أيهـا السـائر فـي دنيـا الظنـون	
قـد تولتـك همـوم وشـجون	
هـا هـم المـوتى بأطبـاق الثـرى	
وظـلال الحـزن تطفـو فـوقهم	
ليـت شـعري لـم تبقـى مـثلهم	

يدور الشاعر في هذه القصيدة في إطار عقلانية بي شادي، مع قدر أكبر من التفاؤل إزاء الحياة، ويتميـز عن أبي شادي بقدرة أوسع على صياغة أكثر سلاسة وبساطة وفنية، إذا ما قورن بالقصـائد السـابقة لأبـي شادي، كل هذا أضفى على القصيدة نوعا من الألفة عند المتلقي، لا يكسرها اضطرار الجملة ولا اضـطرار الوزن أو القافية.

ولكن القصيدة بعد ذلك تخرج في كثير من ملامحها عن إطار الشعر الحر؛ فالشاعر يستخدم وزنًا واحـدا (الرمل) لا يمزجه بآخر، بل نقول إنه لا يستخدم تشكيلاته المتنوعة إلا ثلاث مرات في القصيدة كلها (خمس مقطوعات) في السطر الثاني والرابع والثامن. وما عدا ذلك تسير القصيدة على مشطور الرمل.

والقافية لم تختف من القصيدة؛ بل لعلها أوضح هنا منها في قصائد أبي شادي؛ فقافية الألف والميم الساكنة تتكرر كثيرا في المقطوعات الثانية والثالثة والرابعة، أما في المقطوعة الأخيـرة فهنـاك قافيتـان، واحـدة للسطرين الأولين، وأخرى للسطرين الأخيرين. هذا عن تكرار القافية برويها، وهناك قوافٍ أخـرى تتكـرر دون روي؛ كما بين الأبيات الثاني والرابع والسادس، وغيرها، ولكن تميز السحرتي هنا أن القافيـة أحيانًـا تكون ضرورية لإحداث وقفة كما في البيت الثاني والرابع والسادس، بالإضافة إلى أنه يضمن بـين الأبيـات أحيانًا حينما يحتاج الأمر إلى التضمين كما في المقطوعة الثانية وفي المقطوعة الخامسة، وإن ظل التضـمين معنويا لا وزنيا.

فإذا كانت هذه القصيدة للسحرتي تمثل تقدما إلى حد ما عن أبي شادي في نضج استغلال إمكانيات الشكل؛ فإن قصيدة "يومان" لصالح جودت تمثل ظاهريا خطوة أبعد على نفس الطريق، فقد استطاع الشاعر فيهـا أن يوزع التفعيلات بحرية حسب مقتضيات الحوار؛ إذ إن بالقصيدة حوارا وإن لم يكن دراميا؛ لأنه حوار ساكن ثابت لا ينمو ولا يتطور في اتجاه تجسيد تجربة معينة، أو تشكيل إبراز أصوات متمايزة في القصيدة، بقـدر ما يعبر عن خواطر فكرية هام بها صالح جودت في شبابه. والحوار – رغم ذلك - هو الذي أنقذ القصـيدة من وهدة الوقوع في إطار الشكل التقليدي، وذلك أن القصيدة تسير على نظام البيت الخليلي التقليدي، ولكـن تقطيع البيت إلى أجزاء حسب مقتضيات الحوار – على طريقة شعر شوقي المسرحي- يجعلها تبـدو غيـر تقليدية، ولكن القافية الموحدة تعري هذه التقليدية فيها، والقصيدة تبدأ هكذا:

هي	:	**ما لعينيك يا رهيب تثيران طيوف الأوهام حول أماني**
هو	:	**أنا يا فتنة الوجود؟**
هي	:	**أجل أنت**
هو	:	**وكيف اتهمت؟**
هي	:	**مجنونتان**
		فيهما حيرة وغمرة وشك ومعان، ترجمت بلسان كم علتني غشاوة عند لقياك فأنكرت رؤية الإنسان
هي	:	**لست كالناس**
هو	:	**هل أكون ملاكًا؟**
هي	:	**سيرتي في الملاك والشيطان**
هو	:	**أنت يا من سكبت خمرة إلحادي وأترعتني من الإيمان... إلخ.**

ونحن نستطيع إذا تخلصنا من الشخصيات المجردة (هو وهي) أن نرد هذا الجزء إلى الشكل التقليـدي، على النحو التالي:

مـــا لعينيـــك يـــا رهيـــب تثيـــران طيـــوف الأوهـــام حـــول أمـــاني
أنـــا يـــا فتنـــة الوجـــود.؟ أجـــل أنـــت! وكيـــف اتهمـــت؟ مجنونتـــان
فيهمـــا حيـــرة وغمـــرة شـــك ومعـــانٍ، مـــا ترجمـــت بلســـان
كـــم علتنـــي غشـــاوة لقيـــاك فـــأنكرت رؤيـــة الإنســـان
لســـت كالنـــاس! هـــل أكـــون ملاكًـــا؟ حيرتـــي فـــي المـــلاك والشـــيطان
أنـــت يـــا مـــن ســـكبت خمـــرة إلحـــادي وأترعتنـــي مـــن الإيمـــان

فالبيت الأول والثالث والرابع والسادس أبيات تقليدية من حيث التزام الوزن والقافية، بـل وحـدة البيـت أيضا، أما البيت الثاني فرغم أن الحوار يقطعه إلى ثلاثة أجزاء، إلا أنه وزنيا لا يمكن أن يكون كذلك نتيجـة للتضمين القائم بين التفعيلات على هذا النحو:

أنا يا فتـنة الوجود أجل أنـت وكيف اتتهمت مجـنونتان

فعلاتن متفعلن فعلاتن فعلان متفعلن فاعلاتن

لا يمكن لنا أن نميز بين صوت كل شخصية من المتحاورين. ونفس الأمر تقريبا في البيت الخامس؛ مما يجعلنا نشك فعلاً في حقيقة وجود متحاورين، ونرد القصيدة إلى الشكل التقليدي، ونخرجها من إطار الشعر الحر، اللهم إلا من الناحية المظهرية، عكس ما يرى عبد العزيز الدسوقي، الذي يرى أنها تشبه إلى حد كبير تشكيلات الشعر الحر السائدة عندنا الآن"[٢٠٦].

وفي قصيدة محمود حسن إسماعيل "مأتم الطبيعة" قدر من الالتزام بالقيود التقليدية، التي تتبدى في الالتزام بالقافية وبالروي أحيانًا، غير أن هذا لا يحدث إلا في بعض الأبيات، بالإضافة إلى أن الشاعر يضمن بين الأبيات كثيرا؛ مما يحقق للقصيدة تميزا ملحوظًا عن القصائد السابقة.

فهو يقول:

١- وخرير النهر في الوادي كأنغام النواح	**٤**
٢- وسيل الماء من جفن الصباح	**تفعيلات**
٣- أدمع الكون وعبرات الطبيعة	**٣**
٤- كل طير ناح فيها ناعيا	**٣**
٥- كل غصن مال فيها رائيا	**٣**
٦- كل نبع سال فيها باكيا	**٣**
٧- عبرت يم المنايا وأعاصير الأسى	**٣**
٨- غالت الريان منها فهوت	**٤**
٩- ثكلى على شط المنون	**٣,٥**
١٠- لاهفة	**٢,٥**
١١- ترسل الأنات من قلب حزين	**١**
١٢- هاتفة	**٣**
١٣- كللوا النعش بريحان الغياض	**١**
١٤- والبخور	**٣**
١٥- وادفنوه بين أزهار الرياض	**١**
١٦- والورود	**٣**
	١

ما زال في القصيدة حرص واضح على نسقيه التقنية، وعلى نسقية الوزن أحيانًا. قافية البيت الأول تتكرر في الثاني، وقافية الرابع تتكرر في الخامس والسادس، وقافية التاسع تتكرر في الحادي عشر، وقافية العاشر تتكرر في الثاني عشر، أما الوزن فالنسقية واضحة في الأبيات ٣-٦، وفي الأبيات ٩-١٦؛ ففي المجموعة الأولى تسير السطور على ثلاث تفعيلات، وفي المجموعة الثانية تسير على ثلاث تفعيلات في سطر، تعقبها تفعيلة واحدة في سطر تالٍ، حتى النهاية.

---

[٢٠٦] راجع عبد العزيز دسوقي: "جوانب تجديد في شعر صالح جودت"، في مجلة الثقافة، العدد ٣٥، ص ٥٧.

ولكن هذه النسقية – سواء في الوزن أوالقافية - لم تكن خارجة عن طبيعة القصيدة كثيرا، بل أحيانًا نحس أن المغالاة في النسقية مفيدة كما في الأبيات ٩-١٦؛ حيث كان إفراد تفعيلة مستقلة بقافية مشتركة مع مثيلتها في أشطر متماثلة في الوضع؛ كان هذا مفيدا لأنه كان يعلق التفعيلة بالتفعيلات السابقة مضمونًا ووزنًا، ومـع ذلك يحرص على تمييزها في سطر لما تحمل من معنى دقيق، يود الشاعر أن يلفت الانتباه إليه أكثـر مـن الكلمات السابقة عليه.

ولعل التضمين المنتشر هنا بوضوح كان أحد العناصر الهامة التي أنستنا هذه النسقية، وخاصة في القافية؛ بل جعلتنا أحيانًا نستمتع بها دون إحساس بثقلها؛ لأنه (التضمين) كان قادرا على أن يجعلنـا نتواصـل مـع الأبيات، مستوعبين التنسيق دون غضاضة ملحوظة.

****

بقيت لدنيا بعد ذلك ثلاث قصائد من جملة القصائد الحرة لشعراء أبوللو، قصيدتا خليل شيبوب، وقصيدة صالح الشرنوبي. أما قصيدتا شيبوب، فثمة إجماع من الباحثين على أنهما أجود قصائد الشعر الحر عنـد جماعة أبوللو[٢٠٧]، معتمدين في ذلك على أن الشاعر قد استطاع فيهما أن يوفق بين الانتقـالات الوزنيـة والانتقالات المعنوية، وأنه كان قادرا على أن يلائم بين الأوزان المختلفة، فإذا انتقل من الطويل إلى الكامل – مثلاً - كان يوسط الوافر بينهما، باعتبار أن تفعيلاته (مفاعلتن أو مفاعلين أو فعولن) قريبة من تفعيلات الطويل، وهي في نفس الوقت مقلوب لتفعيلة الكامل (متفاعلن أو مستفعلن)، كما يفعل في الجزء الأخير من "الشراع":

١- ألا يــا شــراعا فــي الظــلام يســير	
٢- كهمــك همــي والحيــاة مســير	
٣- ذهبــت فمــا أدري – كزورقــك الــذي	
٤- أخــذت بــه مســتعجلاً كــل مأخــذ	**طويل**
٥- أمــامي آفــاق الحيــاة بعيــدة	
٦- بلينــا معــا، وهــي غــر جديــدة	
٧- أنبقــى ســائرين إلــى الغيــوب	**وافر**
٨- ونبقــى كــاظمين علــى اللغــوب	
٩- ولكــن نجمــا فــي الســماء ينيــر	**طويل**
١٠- عليـــــــــــه نســــــــــير	**متقارب**
١١- فكيـــــــف إليـــــــه نســـــــير	**متقارب**
١٢- كنجمــي هــذا الــنجم يشــرق زاهــرا	**طويل**
١٣- هــي غايــة أرمــي إليهــا ســائرا	**كامل**

---

[٢٠٧] راجع، س. موريه، ص ١١١ من الترجمة، وZubaidi في المقال المشار إليه سابقًا، ص ٢٥، وبينما يشير موريه إلـى القصيدتين معلقًا في صفحتين، يحللهما الزبيدي تحليلاً جيدا، يمكن الاعتماد عليه دون إضافات، ولهذا فضلنا الإشارة إلـى المميزات الأساسية فيهما فقط.

١٤- حـــــــــــــــــــــــائرا	فاعلن
١٥- فـــــي دجـــــى الليـــــالي	
١٦- ولا أبـــــــــــــــــــالي	مقتضب
١٧- بمــا بــي قــد صــنعن علــى التــوالي	وافر
١٨- قد اسودت الدنيا ولا نور أهتدي به وتولد في أسى ونــزاع	طويل
١٩- حياة الورى كالبحر لا منتهى له وحبي على بحر الحياة شراع	

فهذا الجزء من القصيدة يكشف فعلاً عن براعة الشاعر في إقامة الانسجام بين الأوزان العديدة التي يدخلها فيه؛ فالشاعر يبدأ بستة أسطر على الطويل، مجسدا فيها توحده مع الشراع لأول مرة منـذ بدايـة القصـيدة، وينتقل في بيتين –على الوافر- ليتساءل عن إمكانية الاستمرار في هذه الحياة الشبيهة بحياة الشـراع الـذي يحمل على السير لا إلى غاية يريدها أو يقصدها، فيبقى سائرا إلى غيب مجهول كاظما همومه وآماله، ولكن فجأة ينير نجم في السماء فيسير عليه، وكيف يمكن الوصول إليه. السؤال هنا لا يبدو استنكاريا، ولكنه سؤال المتلهف إلى إجابة صادقة، فهذا النجم يشبه نجمه الذي أشرق زاهرا، إنه الغاية التي يسير إليها، ولكنه يعـود إلى الحيرة في دجى الليالي التي صنعت به ولا يبالي؛ فقد اسودت الدنيا ونور يهديه يعود ثانية كالشراع الذي يسير في البحر لا منتهى له.

ولو عدنا لنلتقط خيط الوزن منذ الوافر؛ لرأينا كيف ينتقل الشاعر فجأة من الوافر المسترسل إلـى ثلاثـة أسطر إذا قطعتها عروضيا كان الأول على الطويل، وكان الثاني والثالث على المتقارب، ولكنك إذا أدركـت العلاقات بين الأسطر الثلاثة لوجدت تفعيلاتها كالتالي:

فعولن مفاعلين فعول فعولن فعول فعولن فعول فعول فعول

فالسطر التاسع ليس فيه سوى "مفاعلين" واحدة وثلاثة تفعيلات (فعولن)، إحداها (فعول) هذه التفعيلة التـي تتواتر بعد ذلك في السطرين العاشر والحادي عشر، معبرة عن الحركة والاضطراب الواضح في الأسـطر الثلاثة. وفي البيت الثاني عشر ينتقل الشاعر إلى الطويل، صوت التوحد بينه وبين العالم الخـارجي، سـواء كان شراعا أو نجما، فكلاهما رمز لشيء واحد؛ النهاية القادمة النفسية، ولكنه في هذا البيت زاهر فيسير إليه على الكامل، ولكنه يسير وقد عاد إلى فقدان الأمل بل اليأس الكامل، يسير حائرا، فينتقل الوزن إلى الحيـرة. لو أننا قطعنا السطور الثلاثة ١٤، و١٥، و١٦؛ لكانت متداركًا ثم مقتضبا، ولكن مع إدراك العلاقـات بـين الأسطر، كان الوزن كالتالي:

فاعلاً تن متفعلن فا علات فعلن

فهو مجزوء الخفيف الذي يعكس تماما بهدوئه وهبوط إيقاعه؛ الحالة التي كان عليها الشاعر، ثـم يعـود الشاعر في سطر واحد ليذكر أن الليالي قد صنعت به الكثير على التوالي، ولأنه لا يريد أن يذكر الكثير هذا، فإنه يقوله في سطر واحد سريع على الوافر، لينتهي إلى اليأس الكامل مع اسوداد الحياة. إنهـا عـودة إلـى التوحد مع الشراع ومع العالم القاسي؛ عودة إلى الطويل.

الشاعر إذن ليس ماهرا في إقامة الانسجام بين الأوزان المختلفة التي يمزجها فقط كما يرى الزبيدي؛ بل هو ماهر أساسا في الربط بين أوزانه ومعانيه، وهذا هو الأساس المهم جدا في تميز شيبوب عن الآخرين من شعراء أبوللو الذين كتبوا الشعر الحر. بل إننا نكاد أن نقول إن شيبوب في هذه المقطوعة لا يقيم الانسجام بين الأوزان، بل يخلق نسقه الخاص من بين كل هذه الأوزان المتداخلة المتشابكة والمتعارضة أحياناً، إنه يكسر الأوزان أساسا، إلا إذا كان يريدها كما هي في البيتين الأخيرين. لا حاجة به إلى تحطيم شيء، فهو مستسلم يائس من كل شيء. ولذلك تأتي الأبيات مستقرة، موزونة، مقفاة؛ كالموات تماما.

وإذا كان خليل شيبوب قد نجح في الاستفادة الطيبة من المزج بين الأوزان، فما يزال النسق الذي يلتزمه في التقفية معطلاً بعض الشيء؛ لبقية الإمكانيات الهائلة في القصيدة. لقد كان الشاعر حريصا على أن يقفي كل سطرين – على الأقل- بقافية واحدة، حتى في الأبيات السريعة القافزة يحاول التضمين فيها أن يكسر حدة القافية، وحدة انتهاء البيت وحده، ومع ذلك تظل هذه القصيدة مع قصيدته الأخرى أروع قصيدتين في إطار الشعر الحر، الذي مزج فيه شعراء أبوللو بين الأوزان.

وعلى نفس المستوى من الروعة تبرز قصيدة الشرنوبي "أطياف"، في إطار توزيع تشكيلات الوزن الواحد؛ ففيها من المهارة - اللا واعية في الغالب - في استخدام التقفيات المختلفة التي يبيحها شكل الشعر الحر؛ ما يجعلها تبدو نموذجا، ربما فاق قصائد خليل شيبوب، خاصة وأن الشرنوبي قد كتب هذه القصيدة سنة ١٩٤٥؛ أي بعد قصيدتي شيبوب بفترة طويلة. ونحن ننقل النص كاملاً رغم طوله، لإتاحة فرصة قراءته وتحليله.

أطياف

١- إذا ما العاشق المجهول أغرق الشمس باللفيا وراء الأفق الضاحي **٢- فمنته ومدت، كخيوط الوهم، إشعاعاتها الحمراء**	**٦ تفعيلات**
٣- كما منيتني يوما وفي خديك توريد **٤- وسالت من شفاه السحب صهباء الترانيم** **٥- تهدهد ربة الإشراق إذ أسكرها الحب**	**٥** **٤** **٤**
٦- لكي لا تعجل الخطوا **٧- وأسكرها نداء الحب فاستقبلت الليلا** **٨- وحيته وألقت ثوب نساك معاميد** **٩- وغيب خصرها البحر** **١٠- فكانت في مرائي العين محرابا من التبر** **١١- وغنى الليل في الآفاق أنشودة أشواقه** **١٢- وهوم ذاهل الحس وفي كفيه مصباحه** **١٣- وظل جنحه الدامي نجوما مثل أيامي** **١٤- توالى السعد والنحس عليها**	**٤** **٢** **٤** **٢** **٤** **٤** **٤** **٤** **٢,٥** **٢,٥**

١٥- واصطلات حرب ليال حصدت عمري وعمر الأنجم الزهر	٤,٥
١٦- وماس الضوء	١,٥
١٧- واختال النسيم العف وهنانا بما يحمل من سر	٥,٥
١٨- إلى عشاق خفقاته ١٩- تواكبهم على الأفق أمان كالأساطير ٢٠- ومج البدر ريق نوره المنساب في الكون ٢١- فكحل بالسنا القدسي أهدابا وأجفان ٢٢- وما شاء له العجب بمن يرجون رجعاه ٢٣- أذاب اللحن أصداء ٢٤- وأفنى الليل أضواء ٢٥- يسلسل نغمة الميعاد للهانئ بالحب	٢ ٤ ٤ ٤ ٤ ٢ ٢ ٤
٢٦- ويرعش جفنه الضارع يحمي منية الصب ويرعاها ٢٧- كما كان يزين لروحنا اللقيا ٢٨- ويرعانا إذا جئنا إلى وادي الصبابات ٢٩- بربك إن رأيت الشمس في الغرب مشتاقة إلى عاشقها النائي	٥ ٤ ٣ ٦
٣٠- وناغمت شعاعات لها في الأفق خفاقه ٣١- وشاهدت سرى الليل وإطراقه ٣٢- وكحل جفنك الساجي واستأنى على هدبك ٣٣- فصاغ لآلهات السحر أشراكًا من الألحاظ مسحورة ٣٤- وضم البدر في عينيك مهد رائح غادي ٣٥- كمهد الطفل إلا أنه من مقل سود ٣٦- وفاض العطر الوسنان من خمر ثناياه	٤ ٣ ٤ ٥ ٤ ٤ ٤
٣٧- على أعطافك النشوى ٣٨- ورافص طائف الانسام أفوافًا من الشعر ٣٩- يموجها على الجيد كما يهوى ٤٠- وتخطر في حناياها الأفاويق ٤١- وباهى الشاطئ الأسنى بك الدنيا ٤٢- بزيتونية العينين سينائية النسب ٤٣- هواها في عذارى الشط أحلام غريبات ٤٤- فحي العاشق المجهول والشمسا ٤٥- وحي الليل والبدرا ٤٦- وحي في يباب الحب غضا ذاوي الزهر ٤٧- وبين فرادس الأشواك طيرا صادي الروح ٤٨- لعل ا يدنيني ٤٩- فيحي ذاوي الزهر وتروى العاشق الصادي ٥٠- لأنسى عالم الحرمان والتحنان والسهد	٢ ٤ ٣ ٣ ٣ ٤ ٤ ٣ ٢ ٤ ٤ ٢ ٤ ٤

٥١- أنادم من إذا أشرق فجر أنكروا الفجرا	٤
٥٢- وإن أطبقـــت الظلماء	٤
٥٣- والظلماء ميثاق لبلواهم	٤
٥٤- أقاموا مأتما للصفو بكاء الأناشيد	٤
٥٥- تناهى بهم الوجد فما يدرون إصباحا	٤
٥٦- ولم يدروا من الليل سوى زحمة آلام	٤
٥٧- كساها القدر الجبار من المساكين	٤
٥٨- ثياب الصمت والروع	٤
٥٩- فراحت تقطع الأفق خضما دافق الموج	٤
٦٠- وآهات المحبين به كالسفن الحيرى	٤
٦١- بربك إن صحا الفجر وماد الأفق بالبدر	٤
٦٢- وعادتك مع الأنسام أطياف الهوى الطهر	٤
٦٣- فاب الهاتف المجنون قد ند عن الصدر	٢
٦٤- وذاب مع النسيم ندى ليوقظ ناعس الزهر	٤
٦٥- وتيمه شعاع الفجر فانساب مع الفجر	٤
٦٦- وشاقته معاني الروح من راووق أشعاره	٤
٦٧- فمثل شوقه الملتاع أشباحا وأطيافا	٤

يبدو تميز هذه القصيدة واضحا – منذ البداية - في تميز علاقتها اللغوية، ولو أننا تذكرنا علاقات اللغة المتداخلة المتشابكة عند الهمشري في بعض قصائده السابقة؛ لوجدنا مثل هذه العلاقات تشكل عنصرا من عناصر التشكيل اللغوي في القصيدة التي أمامنا؛ فالوحدات اللغوية (الألفاظ) لا تخرج عن الإطار العام لطبيعة الوحدات اللغوية عند الناضجين من الرومانسيين، كذلك لا يختلف تركيب هذه الألفاظ عن التركيب المتداخل المتشابك بين العوالم المختلفة، ولكن تميز الشرنوبي يبدأ أيضا من مستوى الوحدات اللفظية. في بداية القصيدة يرى الشاعر مجموعة من التناقضات أو الثنائيات: الشمس والليل، كلاهما يحمله همومه أفراحه، فالشمس هي حبيبته، وغيابها فقدان لهذه الحبيبة. والليل رغم أن نجومه مثل أيام الشاعر التي تتوالى عليها السعد والنحس (ثنائية أخرى) يذكره بمواعيد لقياه مع الحبيب في وادي الصبابات. ومن هاتين الثنائيتين يدخل الشاعر إلى المقطع الثاني من القصيدة، مجسدا أحلامه مع حبيبته، وكما رأينا الشمس في المقطوعة الأولى لا تحتل مساحة كبيرة؛ إذ سرعان ما تغيب، ويحتل الليل هنا الجزء الأكبر؛ لأنه يقترن بجفون حبيبته وأهدابها وشعرها، وما نلبث أن نرى اهتمام الشاعر بالليل راجعا إلى أنه يكون فيه منتظرا شمسه؛ فهو العاشق المجهول الغض، ذاوي الزهر، وهو الطير في فرادس الأشواك صاوي الروح. وهو يتمنى لو أدناه ا لينسى عالم الحرمان والتحنان والسهاد الذي طالما أعاشه مع رفاق لا يعيشون إلا الظلمة، ولا يدركون الإصباح. ولما كان هو منتميا إليهم؛ فإنه وإن تميز عنهم في أنه لم يفقد الأمل في مجيء الفجر، إلا أنه يدرك أنه لن يحققه، وكل ما قدمه هو أنه غنى للفجر، بل ثمة شعاع فجر خبئ، فانساب معه مجسدا شوقه الملتاع إليه أشباحا وأطيافًا؛ لذلك فهو يطلب فقط أن تذكره حبيبته حين يصحو الفجر.

وفي المقطوعة الثانية نرى تواصلاً مع الثنائية الأساسية في المقطوعة الأولى؛ فالليل ما زال هـو هـو، طاغيا بظلمته وحرمانه، وتنتقل الشمس إلى أن تصبح فجرا، ولكن الليل مازال جاثيا على الفجر، ومسـيطرا على المقطوعة الثانية. ولكن المقطوعة الثالثة، يغلب عليها الفجر ومترادفاته (الفجر، البدر، الأنسام، الظهر، النسيم، ندى ناعس الزهر، شعاع الفجر، شاقته، معاني الروح، رواق). سيطرة الفجر ومترادفاته واضحة في هذه المقطوعة دون مقابل يذكر للوجه الآخر، للمقابل: الليل. وهكذا نلاحظ أن التقابل والثنائيات ليست قائمـة على مستوى الألفاظ فقط، ولكنها أيضا ماثلة في التراكيب، سواء في تركيب الجملة أو في تركيب المقطوعة، والثنائيات – على مستوى التركيب - ليست ثنائيات منفصلة أو مستقلة، ولكنها تصل إلى درجة التداخل، كما هو واضح في المقطوعتين الأولى والثانية، فالشمس هي الحبيبة في المقطوعة الأولى، وفي المقطوعة الثانية توجد مفارقة للحبيبة متوحدة مع الشاعر، وفي آخر المقطوعة لا نرى الشمس؛ وإنما يحل محلها الفجر، ولكنه لا يحل محلها تماما، وكأنما كانت هي وسيلة يصل بها إلى الفجر، فإذا وصل إليه اختفت وصار التركيز على الفجر، والليل ضده ومتوحد مع صفات حبيبته الجميلة، ومكمن ينتظر منه الشمس.

وإذا كان هذا التداخل بين العوالم هو سمة الرومانسيين؛ فإن الثنائيات والمتقابلات في هذه القصيدة - رغم تداخلها أحيانًا - إلا أنها أيضا تصل إلى درجة الصراع. في المقطوعة الأولى تشعر بتعادل ما على مستوى المعنى بين المتناقضين: الشمس والليل، وإن كنا على مستوى معجم الألفاظ نرى غلبة الليل، وتلك الغلبة التي تتضح تماما في المقطوعة الثانية، ويصبح الليل وظلامه، وكل مترادفاته هو الغالب، ولكن الفجـر (البـديل الجديد للشمس) يعود ليسيطر تماما على المقطوعة الثالثة؛ حيث تنتهي القصيدة.

ولأن القصيدة على هذا المستوى من العمق في عالمها، الذي يتبدى في إدراك العلاقة بين عناصـر النـور والظلام؛ فإنها تحمل أكثر من مستوى في الفهم، ولكنها لا يمكن إلا أن تكون تجسيدا لشوق إنساني دافـق إلـى بزوغ عالم رحب من الحرية والحياة الخيرة، بعد عناء طويل من الظلم والإرهاب والكبت والفقر، الذي عـانى منه الشاعر، وعانى معه شعب مصر، وهي لا يمكن إلا أن تكون تجسيدا لتمرد الشاعر الذي مارسه في حياته، وخاصة في فترة كتابة هذه القصيدة(٢٠٨). وهي لا يمكن – إذن - إلا أن تكون تجسيدا لموقف الشاعر الـرافض المدرك لطبيعة العلاقات بين أشياء العالم، وبينها وبين نفسه، وإن كان بقدر من الغموض والتشتت، هذا الـذي بدا في الغموض الشديد في الصياغة، وعلى الأخص في افتقاد الشاعر لخيط دلالة الرموز في بعض الأحيان.

وينعكس هذا الموقف، وهذا العمق في عالم القصيدة على أدوات التشكيل الموسيقي؛ فالشاعر لم يلتـزم فـي القصيدة نظاما – سواء في الوزن أو القافية - إلا ما يمليه عليه المعنى. ومن هنا يستخدم تفعيلات الوافر بدرجاتها المختلفة، ابتداء من تفعيلة ونصف إلى ست تفعيلات. والمتحكم الوحيد في طول التفعيلات أو قصرها هو طـول الجملة أو قصرها، وقلة المعنى أو كثرته. وليس هناك نسق معين يتكرر في القافية طوال القصيدة ما عدا الأبيات السبعة الأخيرة. وجاء الالتزام بقافية في هذه الأبيات على مقطوعتين؛ ضروريا لختام القصـيدة، فهـي نهايـة المطاف والقرار. تكرار أحرف الروي في هذا الجزء يقدم جرسا لذيذًا يكون الصدى الأخير للقصيدة لدى المتلقي.

---

(٢٠٨) راجع المقدمة التي كتبها عبد الحي دياب لديوان الشرنوبي.

أما في بقية القصيدة، فالشاعر لم يحافظ على القافية، ناهيك عن فقدان الروي؛ بل تأتي نهايات الأبيات – في الغالب- نهايات طبيعية، لا تؤدي إلى الوقوف عليها، بل يمكن الاستمرار في قراءة القصيدة من خلال وسيلتين أساسيتين: الأولى هي التضمين المنتشر بكثرة في القصيدة (في ستة عشر بيتًا)، وكان التضمين هنا في الغالب تضمينًا معنويا وإيقاعيا كما هو واضح في تقطيع وزن القصيدة، أما الوسيلة الثانية؛ فهي أسلوب الشرط الذي كان الشاعر يبدأ به كل مقطوعة من المقطوعات الثلاثة:

- إذا ما العاشق المجهول أغرى الشمس باللقيا.
- بربك إن رأيت الشمس.
- بربك إن صحا الفجر.

بحيث يربط هذا الافتتاح كل الأبيات التي تليه، حتى يأتي جواب الشرط، وهو عادة لا يأتي إلا بعد مدة طويلة، بحيث ترتبط المقطوعة كلها بهذا الأسلوب الشرطي، ويداخله التضمين، محققة بذلك من النمو ومن المعنى إيقاعا، ومن الإيقاع معنى، فيصرف انتباه المتلقي إلى القصيدة كاملة، لا إلى البحث عن المعنى، أو عن أدوات التشكيل؛ فكل منهما غير منفصل عن الآخر.

والقصيدة – بعد ذلك - لم تخل من بعض العيوب الصغيرة، التي وقع فيها الشاعر، وما زال يقع فيها شعراء التفعيلة حتى الآن، مثل الاستطراد الذي يجر الشاعر إليه حريته في توزيع التفعيلات، وخطر الاستطراد يتبدى في هذه القصيدة؛ حيث يجر الشاعر أحيانًا إلى معانٍ فرعية لا قيمة لها في بناء القصيدة، كما نجد في البيت السادس والعشرين مثلاً وغيره.

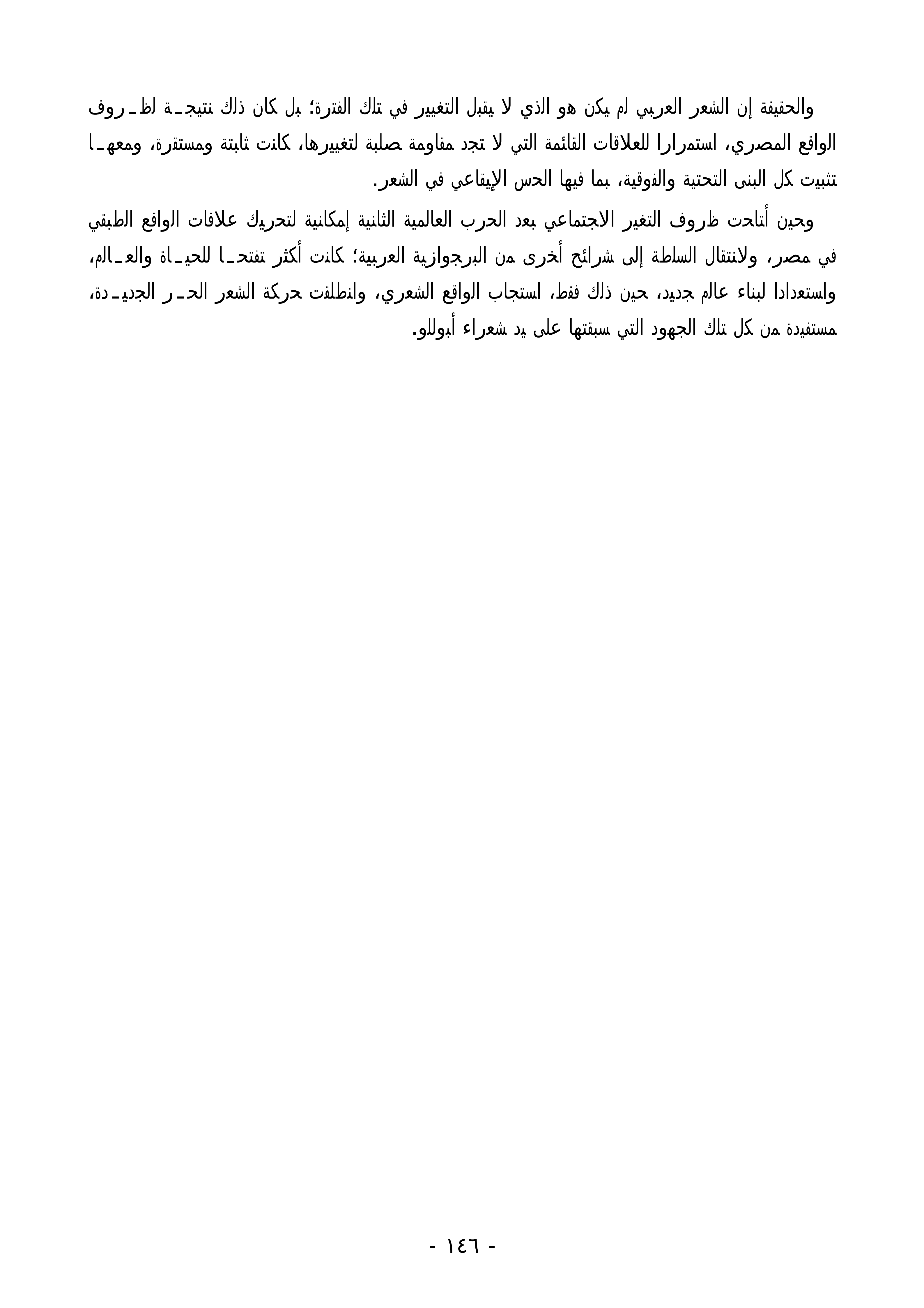
****

إذا كان إنتاج شعراء أبوللو في الشعر الحر قد وصل إلى هذا المستوى من النضج في استغلال إمكانيات الشكل؛ فإن السؤال الذي يطرح نفسه علينا الآن: لماذا لم تقم حركة الشعر الحر أو شعر التفعيلة إذن قبل سنة ١٩٤٧؟

إن التقنيات التي قدمها شعراء أبوللو لشكل الشعر الحر، نزعم أنها لا تختلف عن التقنيات التي قامت عليها الحركة الجديدة سنة ١٩٤٧، بل ربما كان لدى بعض شعراء أبوللو إمكانيات أكثر؛ كإمكانية المزج بين الأوزان التي لم يستغلها شعراء الحركة الجديدة إلا بعد فترة من بدايتهم، ولكن علينا أن نضع حجم شعراء أبوللو الناضج من الشعر الحر (ثلاث قصائد) في مواجهة الحس الموسيقي التقليدي المستقر في وجدانات الواقع المصري والعربي لمدة تزيد على الأربعة عشر قرنًا من الزمان، وتؤكد سلمى خضراء الجيوشي أن الشعر العربي لم يكن قابلاً "بتغيير جذري في الشكل الموسيقي؛ بكسر ذلك "الإيقاع المتوازن، والتكافؤ والتقسيم الهندسي الصارم في شعر الشطرين، وعلى حدة الوقف في محطات القافية الموحدة"[٢٠٩].

---

[٢٠٩] راجع مقال سلمى خضراء الجيوشي "الشعر العربي المعاصر" السابق الإشارة إليه، ص ٢٨.



والحقيقة إن الشعر العربي لم يكن هو الذي لا يقبل التغيير في تلك الفترة؛ بل كان ذلك نتيجة لظروف الواقع المصري، استمرارا للعلاقات القائمة التي لا تجد مقاومة صلبة لتغييرها، كانت ثابتة ومستقرة، ومعها تثبيت كل البنى التحتية والفوقية، بما فيها الحس الإيقاعي في الشعر.

وحين أتاحت ظروف التغير الاجتماعي بعد الحرب العالمية الثانية إمكانية لتحريك علاقات الواقع الطبقي في مصر، ولانتقال السلطة إلى شرائح أخرى من البرجوازية العربية؛ كانت أكثر تفتحا للحياة والعالم، واستعدادا لبناء عالم جديد، حين ذلك فقط، استجاب الواقع الشعري، وانطلقت حركة الشعر الحر الجديدة، مستفيدة من كل تلك الجهود التي سبقتها على يد شعراء أبوللو.

ظلت الأشكال التي نظم عليها شعراء أبوللو – حتى الآن - ملتزمة أساسا بعنصر الموسيقى، التي وإن تنوعت وتغايرت أسسها، إلا أنها تظل واضحة ومحددة، ويمكن دراستها.

وإذا كان أبو شادي – كما رأينا في الفصل الأول - لا يعتمد على الموسيقى أساسا لتمييز الشعر، ويجيز اعتبار النثر شعرا مادام يعكس الأحاسيس والمشاعر؛ فانه في ممارسته الشعرية لم يكتب الشعر المنثور إطلاقًا، والتزم الوزن، وأعلن تمسكه به في مناسبات كثيرة[٢١٠]، وظل بعيدا عن هذا الشكل المنثور، وإن شجع بعض أتباعه كجميلة العلايلي وحسين عفيف على أن ينظموه، ونشر لهم إنتاجهم في مجلة أبوللو[٢١١].

ولو أننا نظرنا إلى هذا الإنتاج؛ لتأكد لدينا أنه خارج عن إيقاع الشعر، لا نقصد أنه لا يلتزم الوزن، فليس الوزن هو الشكل الوحيد لإيقاع الشعر؛ بل إن الشاعر يستطيع أن يخلق الإيقاع الذي يشاء لقصيدته، شرط أن يكون إيقاعا تتكرر فيه ظواهر صوتية على فترات زمنية محددة، أو على الأقل متقاربة بحيث ينظم التجربة لدى المبدع والمتلقي.

وهذا جزء من قصيدة "طيف الربيع مع الشاعر" لجميلة العلايلي:

"خلا المكان إلا من أنفاسك ترف علي، وخلا المكان إلا من طيفك يبدو من وراء ناظري قلبي الأمين يخضع لناموسك.

خلا المكان ولكني أشعر أن العالم يحوطني، وأن المكان ملئ بأخيلة تهف أمامي محسوسة ولا وجود لها إلا في قلبي الوسيع.

وللخلو غفوة شبيهة بغفوة النائم امتطيت معها جواد الربيع، وهو يجتاز بي محيط العالم الروحاني مأخوذ بسكرة الربيع، ويا لها من سكرة أرشفت خمرها بكأس فم الروح الرفيف، وهو يحملني على الصعود إلى ملكوت الخلود؛ حيث يسكن الروح الألق.

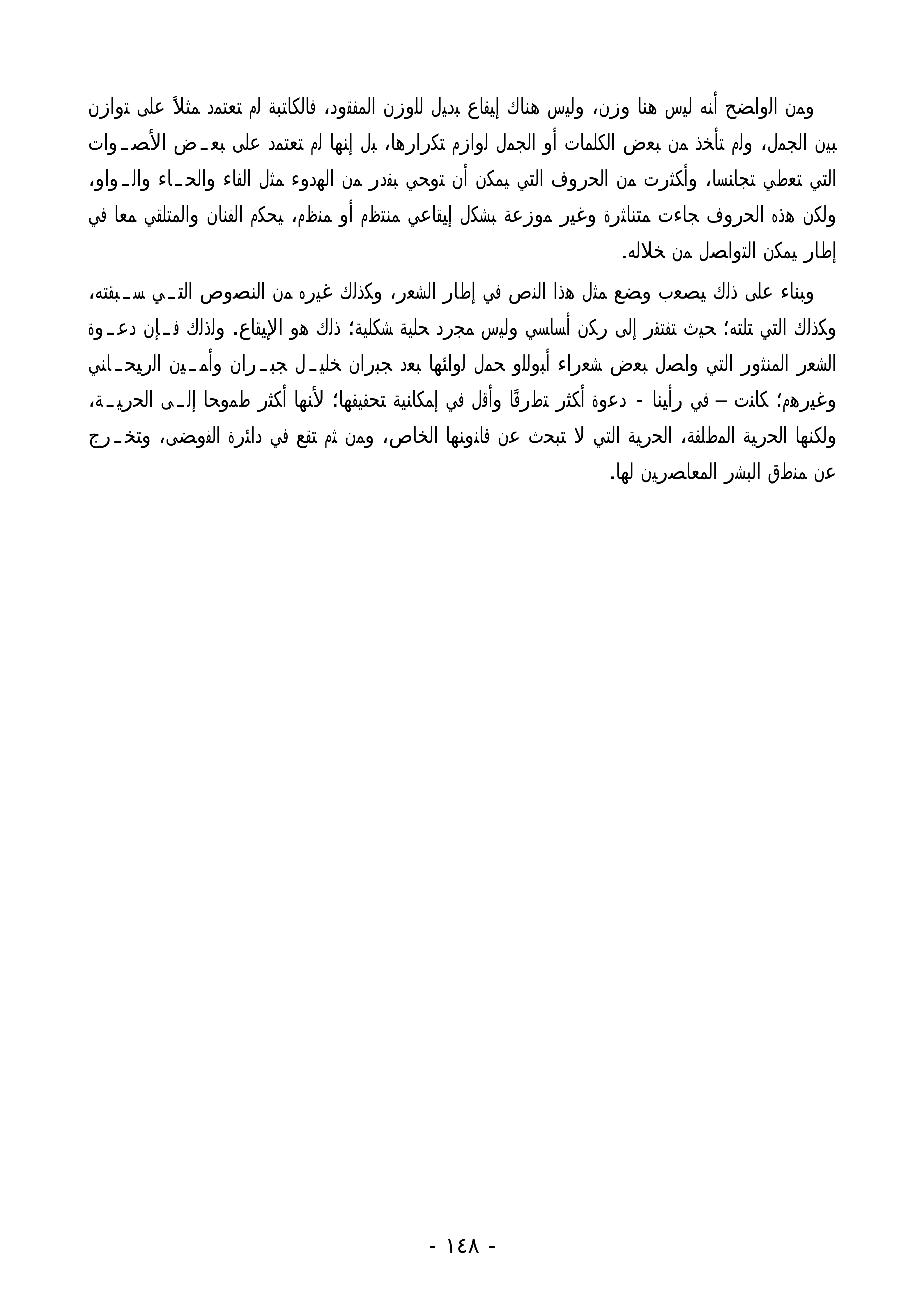
وعلى بساط الربيع جسمي، وقد استشعر قلبي بما وراء الربيع - سهوت عن نفسي- ونسيت كياني في عالمي المحدود... إلخ".

والنص يعبر عن خواطر حساسة تجتاح كاتبته، فتحكيها بطريقة بسيطة أقرب إلى الحكاية الرقيقة. وخواطر كهذه ليس فيها كثافة التجربة الشعرية ولا عمقها. ويبدو ذلك من تسلسل بناء هذه الحكاية المنطقي الذي لا يخرج عن إطار الأسلوب العادي، الذي يمكن أن يكتب به في الصحف، كما يبدو من طبيعة الصورة؛ حيث هي – هنا - صورة مفتوحة واسعة وغير مكثفة كالصورة الشعرية، كما في صورة: "وللخلو غفوة شبيهة بغفوة النائم امتطيت معها جواد الربيع".

---

[٢١٠] انظر مقدمة ديوان "الينبوع"، ومقدمة ديوان "فوق العباب".

[٢١١] مثل: قصيدة جميلة العلايلي المقتبس منها هنا، نشرت في عدد مايو سنة ١٩٣٣، وقصيدة حسين عطيف "القمر" في عدد فبراير سنة ١٩٣٤. كذلك نشر لجميلة في عدد سبتمبر سنة ١٩٣٦ من مجلة الأيام التي كان يصدرها قصيدة "أنا وأخي".



ومن الواضح أنه ليس هنا وزن، وليس هناك إيقاع بديل للوزن المفقود، فالكاتبة لم تعتمد مثلاً على توازن بين الجمل، ولم تأخذ من بعض الكلمات أو الجمل لوازم تكرارها، بل إنها لم تعتمد على بعـض الأصـوات التي تعطي تجانسا، وأكثرت من الحروف التي يمكن أن توحي بقدر من الهدوء مثل الفاء والحـاء والـواو، ولكن هذه الحروف جاءت متناثرة وغير موزعة بشكل إيقاعي منتظم أو منظم، يحكم الفنان والمتلقي معا في إطار يمكن التواصل من خلاله.

وبناء على ذلك يصعب وضع مثل هذا النص في إطار الشعر، وكذلك غيره من النصوص التـي سـبقته، وكذلك التي تلته؛ حيث تفتقر إلى ركن أساسي وليس مجرد حلية شكلية؛ ذلك هو الإيقاع. ولذلك فـإن دعـوة الشعر المنثور التي واصل بعض شعراء أبوللو حمل لوائها بعد جبران خليـل جبـران وأمـين الريحـاني وغيرهم؛ كانت – في رأينا - دعوة أكثر تطرفًا وأقل في إمكانية تحقيقها؛ لأنها أكثر طموحا إلـى الحريـة، ولكنها الحرية المطلقة، الحرية التي لا تبحث عن قانونها الخاص، ومن ثم تقع في دائرة الفوضى، وتخـرج عن منطق البشر المعاصرين لها.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

أ- الدواوين:

- إبراهيم عبد القادر المازني: الديوان، تولى مراجعته وضبطه وتفسيره محمود عماد، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة سنة ١٩٦٩.
- إبراهيم ناجي: وراء الغمام طبعة دار العودة ببيروت، سنة ١٩٧٣.
- ليالي القاهرة، طبعة دار العودة ببيروت، سنة ١٩٧٣.
- الطائر الجريح، طبعة دار العودة ببيروت، سنة ١٩٧٣.
- في معبد الليل، طبعة دار العودة ببيروت، سنة ١٩٧٣، القاهرة سنة ١٩٧٨.
- خمسون قصيدة مجهولة، جمع وتعليق مدبولي.
- أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، سنة ١٩٧٠.
- أحمد زكي أبو شادي: قطرة من يراع في الأدب والاجتماع، مطبعة الظاهر بالقاهرة، ١٣٢٦ هـ - (١٩٠٨م).
- قطرتان من النثر والنظم، مكتبة مطبعة المؤيد بالقاهرة، ١٣٢٣-١٣٢٧هـ، ١٩٠٥-١٩٠٩م.
- زينب، نفحات من شعر الغناء، المطبعة السلفية بمصر، ط١، سنة ١٩٢٤.
- نكبة نافارين، المطبعة السلفية بمصر، ط١، سنة ١٩٢٥.
- مفخرة رشيد، المطبعة السلفية، بمصر، ط١، سنة ١٩٢٥.
- أنين ورنين، ط١، سنة ١٩٢٥.
- وطن الفراعنة، المطبعة السلفية بمصر، ط١، سنة ١٩٢٦.
- عبده بك، المطبعة السلفية، سنة ١٩٢٦.
- الشفق الباكي، المطبعة السلفية، القاهرة، سنة ١٩٢٦.
- المنتخب من شعر أبي شادي، المطبعة السلفية، القاهرة، سنة ١٩٢٦.
- إخناتون، سنة ١٩٢٧.
- مختارات وحي العام، دار العصور للطبع والنشر، سنة ١٩٢٨م.
- أشعة وظلال، مطبعة الشباب بمصر، سنة ١٩٣١م.
- الشعلة، مطبعة التعاون بمصر، ط١، سنة ١٩٣٣م.
- أغاني أبي شادي، مطبعة التعاون بمصر، ط١، ١٩٣٣م.
- أطياف الربيع، ط١ ، ١٩٣٣.
- الينبوع، ط١، ١٩٣٤م.
- فوق العباب، مطبعة التعاون بالقاهرة، ط١، سنة ١٩٣٥م.

- الريف في شعر أبي شادي، مطبعة التعاون بالقاهرة، ط١ سنة ١٩٣٥.
- عودة الراعي، مطبعة التعاون بالإسكندرية، سنة ١٩٤٢م.
- من السماء، مطبعة جريدة الهدى اليومية بنوريك، سنة ١٩٤٩م.
- إيليا أبو ماضي: ديوان أبي ماضي، دار العودة ببيروت، سنة ١٩٦٧ تقريبا.
- حسن كامل الصيرفي: صدى ونور ودموع، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، سنة ١٩٦٠م.
- خليل شيبوب: الفجر الأول، مطبعة جريدة البصير بالإسكندرية، سنة ١٩٢١م.
- خليل مطران: ديوان الخليل، جـ١، مطبعة دار الهلال بالقاهرة، سنة ١٩٤٩م. جـ٢ مطبعـة، دار الهلال بالقاهرة سنة ١٩٤٨م. جـ٣، مطبعة دار الهلال بالقاهرة سنة ١٩٤٩. جـ٤، مطبعـة دار الهلال بالقاهرة سنة ١٩٤٩م.
- صالح جودت: ديوان صالح، المطبعة المصرية الأهلية الحديثة بالقاهرة، سنة ١٩٣٤م.
- ألحان مصرية، دار الكاتب العربي بالقاهرة، د.ت.
- أغنيات على النيل، مكتبة مصر، القاهرة، سنة ١٩٦٢م.
- ا والنيل والحب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٥.
- صالح الشرنوبي: ديوانه جمع عبد الحي دياب، دار الكاتب العربي بالقاهرة، سنة ١٩٦٦م
- عباس محمود العقاد: ديوان العقاد. أربعة أجزاء، مطبعة المقتطف والمقطم بمصر سـنة ١٩٢٨م. وحي الأربعين، سنة ١٩٣٣م، عرائس وشياطين، دار إحياء الكتب العربية، سـنة ١٩٤٤م. هديـة الكروان، مطبعة الهلال، سنة ١٩٥٠م. بعد الأعاصير، دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٥م.
- ما بعد البعد، دار المعارف بمصر، سنة ١٩٦٥م. عابر سبيل، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، سنة ١٩٦٥م.
- عبد الرحمن شكري: ديوانه، جمع وتحقيق وتقـديم نقـولا يوسـف، ط١، توزيـع دار المعـارف بالإسكندرية، سنة ١٩٦٠م.
- علي محمود طه: شعر ودراسة سهيل أيوب، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سنة ١٩٦٢م.
- العوضي الوكيل: فراشات ونوار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، سنة ١٩٦٤م.
- محمد عبد المعطي الهمشري: ديوانه جمع صالح جودت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م.
- محمود أبو الوفا: ديوانه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٧٨م.
- محمود حسن إسماعيل: قاب قوسين، ط١، سنة ١٩٦٤.
- لا بد، ط١، ١٩٦٦م.
- أين المفر، مكتبة الأمل بالكويت، ط١، ١٩٦٨م.
- موسيقى من السر، نشر مدبولي، ط١، سنة ١٩٧٨م.

ب- الدوريات:

- أبوللو، تصدرها جماعة أبوللو، الأعداد من سبتمبر سنة ١٩٣٢ حتى ديسمبر سنة ١٩٣٤م.
- الإمام: مجلة الثقافة المصرية. تصدرها شهريا جماعة الأدب المصري بالإسكندرية، رئيس التحرير مصطفى عبد اللطيف السحرتي، الأعداد من مايو سنة ١٩٣٦م حتى ديسمبر سنة ١٩٣٧م.
- أدبي، مجلة شهرية أدبية، صاحبها ومحررها أحمد زكي أبو شادي، مطبعة التعاون بالإسـكندرية، من يناير سنة ١٩٣٦م حتى آخر سنة ١٩٣٦م.
- البلاغ الأسبوعي، الأعداد من أول يوليو سنة ١٩٢٧م حتى آخر سنة ١٩٣٠م.
- السياسة الأسبوعية، الأعداد من ٣٦ حتى ٢٥٢.
- السياسة (لسان حال الأحرار الدستوريين) من ٣٢/٤/٢٩ حتى ٧ يناير سنة ١٩٣٣.
- الرسالة من العدد الأول في ١٥ يناير سنة ١٩٣٣ حتى يناير سنة ١٩٤١م، السنة السابعة.
- حكيم البيت، مجلة شهرية طبية عائلية لصاحبها ومنشئها الدكتور إبراهيم ناجي، كل الأعداد.
- المقتطف: الأعداد من سنة ١٩٢٩م حتى سنة ١٩٤١م.

ثانيا: المراجع

أ- الكتب العربية والمترجمة:

- إبراهيم أنيس (دكتور): موسيقى الشعر، ط٣، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، سنة ١٩٧٥م.
- الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، ط٢، سنة ١٩٥٠م.
- إبراهيم عبد القادر المازني: الشعر غاياته ووسائطه، مطبعة البوسفور، القاهرة، ١٩١٥م.
- ابن خلدون: المقدمة، ط ١٣، المطبعة الأميرية ببولاق مصر، سنة ١٣٢٠هـ (سنة ١٩٠٢م)
- ابن جني (أبو الفتح عثمان): مختصر القوافي، تحقيق د. حسن شاذلي فرهود، دار التراث، القاهرة، سنة ١٩٧٥م.
- ابن سناء الملك: (القاضي الشهيد أبو القاسم هبة ا بن جعفر الكاتب): دار الطراز، عني بتحقيقه ونشره جودت الركابي، دمشق، سنة ١٩٤٩م.
- ابن سينا (٩): الشعر، حققه وقدم له د. عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، سنة ١٩٦٦م.
- المجموع أو الحكمة العروضية، تحقيق د. محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث، سنة ١٩٦٩م.
- ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ومعه جوامع الشعر للفارابي، تحقيق د. محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة سنة ١٩٧١م.
- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٢، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، سنة ١٩٥٥م.
- ابن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، جـ٦، و٧، ط٢، مطبعة الاستقامة سنة ١٩٥٣م.
- أبو بكر محمد بن عبد ا السراج الشنتريني الأندلسي: المعيار في أوزان الأشعار، تحقيق د. محمد رضوان الدية، دار الأنوار، بيروت، ط١، سنة ١٩٦٨م.
- أبو شادي (أحمد زكي): قضايا الشعر المعاصر، الشركة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة ١٩٥٩م.
- أبو شادي في المهجر، مجموعة من مقالات وأحاديث دار مصر للطباعة، د.ت.
- أبو عبد ا محمد بن جعفر القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، تحقيق وتقديم المنجي الكنعبي، الدار التونسية، سنة ١٩٧١م.
- أحمد ضيف (دكتور): بلاغة العرب في الأندلس، ط١، مطبعة مصر، القاهرة، سنة ١٩٢٤م.
- إخوان الصفا وخلان الوفا: الوسائل، مج أ، دار صادر، بيروت، سنة ١٩٥٧م.
- أدونيس (علي أحمد سعيد): الثابت والمتحول: الكاتب الأول، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٧٤م.

- أنيس الخوري المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيـروت، ط٣، سنة ١٩٦٦م.
- دارو (إليزابيث): الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش، منشـورات مكتبـة منيمنه، بيروت، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، سنة ١٩٦١م.
- برتليمي (جان): بحث في علم الجمال، ترجمة. د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر بالاشـتراك مع مؤسسة فرانكلين، القاهرة، نيويورك، سنة ١٩٧٠م.
- بلوك (ها شكل)، وهيرمان سالنجر: الرؤيا الإبداعية. ترجمة أسعد حلـيم، مكتبـة نهضـة مصـر بالفجالة، القاهرة، ١٩٦٦م.
- بورا (سيرموريس): الخيال الرومانسي: ترجمة إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتـاب، سنة ١٩٧٧م.
- تمام حسان (دكتور): مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، سنة ١٩٥٥م.
- اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣م.
- التنوخي (أبو يعلي): كتاب القوافي، تقديم وتحقيق عمر الأسعد ومحيي الدين رمضان، دار الإرشاد، بيروت، ط١، سنة ١٩٧٠م.
- كتاب القوافي، تحقيق د. عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي، سنة ١٩٧٥م.
- جويار (ستانسيلاس): نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة المنجي الكعبي، مراجعة وتعليـق عبد الحميد الدواخلي ومخطوطة لديه، القاهرة، سنة ١٩٦٦م.
- جويو (جان ماري)، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة وتقديم د. سامي الـدروبي، دار اليقظـة العربية، بيروت، ط٢، سنة ١٩٦٥م.
- جابر عصفور (دكتور): مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار الثقافـة للطباعـة والنشـر، القاهرة، سنة ١٩٧٨م.
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بـن الخوجـة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦م.
- حسن توفيق: بدر شاكر السياب، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة، سنة ١٩٦٧م.
- الدمنهوري (السيد علي): الحاشية الكبرى على الكافي في علمي العروض والقوافي، مكتبة السـيد محمد عبد الواحد بك الطوبي، وأخيه، مصر، سنة ١٣٢٢هـ، ١٩٠٤م.
- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامـة للتـأليف والترجمة سنة ١٩٦٣م.
- ستولينتز (جيروم): النقد الفني، ترجمة د. فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، سنة ١٩٧٤م.
- سيد غازي (دكتور): في أصول التوشيح، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، ط١، سنة ١٩٧٦م.
- شكري عياد (دكتور) موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط١، سنة ١٩٦٨م.

- ترجم وحقق: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، دار الكاتب العربي، القاهرة، سنة ١٩٦٧م.
- شوقي ضيف: (دكتور): دراسات في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، سنة ١٩٥٣م.
- الطاهر الهمامي: كيف نعتبر الشابي مجددا، الدار التونسية للطباعة والنشر، سنة ١٩٧٦م.
- طوسون (جورج وفلاديمير نيينروف): دراسات ماركسية في الشعر والرواية، ترجمة دكتور ميشال سليمان، دار القلم، بيروت، سنة ١٩٧٤م.
- طه وادي (دكتور)، شعر ناجي: الموقف والأداة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، سنة ١٩٧٦م.
- عبد السلام أحمد الشيخ: الإيقاع الشخصي والإيقاع في الشعر المفضل، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة.
- عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبوللو وأثرها في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، سنة ١٩٧١م.
- عبد العزيز الأهواني (دكتور)، الموشحات الأندلسية، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة.
- الزجل في الأندلس، معهد الدراسات العربية العالية، سنة ١٩٥٧م.
- عبد العظيم رمضان: تطور الحركة الوطنية في مصر (١٨-١٩٣٦م)، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، سنة ١٩٦٨م.
- عبد القادر القط: (دكتور): الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية ببيروت، سنة ١٩٧٨م.
- عبد اللطيف المجدوب: (دكتور): المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ٢ ط، دار الفكر، بيروت، سنة ١٩٧٠م.
- عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٨، التطور والتجديد في الشعر المصري، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة.
- عبد المنعم محمد تليمة (دكتور): مقدمة في نظرية الأدب، ط١، دار نشر الثقافة، سنة ١٩٧٣م.
- نظرية الشعر في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراة مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة.
- عبد الوهاب حمودة: التجديد في الأدب المصري الحديث، دار الفكر العربي الحديث، د.ت.
- عز الدين إسماعيل (دكتور): التفسير النفسي للأدب، دار المعارف بمصر، سنة ١٩٦٣م.
- الشعر العربي المعاصر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة سنة ١٩٦٧م.
- علي عشري زايد: موسيقى الشعر الحر، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، سنة ١٩٦٨م.
- عوني عبد الرءوف (دكتور): بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبة الخانجي بمصر، سنة ١٩٧٦م.

- القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي بمصر، سنة ١٩٧٨م.
- فان تيجم (فيليب): المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمـة. فريـد أنطوينـوس، منشـورات عويدات، بيروت، ط١، سنة ١٩٦٧م.
- فندريس د.ج: اللغة، تعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبـة الأنجلـو المصـرية، القاهرة، سنة ١٩٥٠م - ١٩٥١م.
- كامل مصطفى الشبيبي (دكتور): ديوان الدوبيت في الشعر العربي، منشورات الجامعة الليبية، سنة ١٩٧٢م.
- كاندراتوف (أ.)، الأصوات والإشارات، ترجمة شوقي جلال، الهيئة المصـرية العامـة للكتـاب، القاهرة ١٩٧٢م.
- كمال أبو ديب (دكتور): في البينة الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين ببيروت، ط١، سـنة ١٩٧٢م.
- ماثيس أ: ت. س إليوت الشاعر الناقد، ترجمة د. إحسان عباس، المكتبة العصرية ببيـروت، سـنة ١٩٦٠م تقريبا.
- ماهر حسن فهمي (دكتور): حركة البعث في الشعر العربي الحديث، مكتبـة النهضـة المصـرية، القاهرة، سنة ١٩٦١م.
- محمد النويهي (دكتور): الشعر الجاهلي، جـ١، الدار القومية للطباعـة والنشـر، القـاهرة، سـنة ١٩٦٦م.
- قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالية، سنة ١٩٦٤م.
- محمد مندور (دكتور): الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، مكتبة نهضة مصر، القـاهرة، سنة ١٩٥٥م.
- الأدب وفنونه، معهد الدراسات العربية العالية، محاضرات سنوات ١٩٦١م – ١٩٦٢- ١٩٦٣م.
- في الميزان الجديد. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة د.ت
- محمد أحمد الحفني: الموسيقى النظرية، ط ٦، مطبعة رابطة الإصلاح الاجتماعي، القـاهرة، سـنة ١٩٧٢م.
- محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية، دار الفكـر الجديـد ببيـروت، سـنة ١٩٥٦م.
- محمود الربيعي (دكتور): ترجم وقدم وعلق على: "حاضر النقد الأدبي"، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٦٢م.
- محمود السعران (دكتور): علم اللغة: مقدمة للقارئ العربـي، دار المعـارف بالإسـكندرية، سـنة ١٩٦٢م.

- محمود عبد الحسين البستاني: المناهج النقدية في نقد المعاصرين، رسالة دكتوراة مخطوطـة بـدار العلوم، سنة ١٩٧٣م.
- محمود فهمي حجازي (دكتور): مدخل إلى علم اللغة، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقـاهرة، سـنة ١٩٧٦م.
- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ط٤، مكتبة ومطبعة محمد علـي صـبيح وأولاده بمصر، ١٩٦٠م.
- مصطفى عبد اللطيف السحرتي: الشعر المعاصر على ضوء النقـد الحـديث، مطبعـة المقتطـف والمقطم، سنة ١٩٤٨م.
- مصطفى عوض الكريم (دكتور): فن التوشيح، دار الثقافة ببيروت، ط١، ١٩٥٩م.
- مصطفى ناصف (دكتور): مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، سنة ١٩٧٠م.
- مكليش "أرشيبالد": الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوشـي، منشـورات دار اليقظـة العربية بيروت، سنة ١٩٦٣م.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة ببيروت، ط٣، سنة ١٩٦٧م.
- شعر علي محمود طه، معهد الدراسات العربية العالية، سنة ١٩٦٥م.

ب- الدوريات:

- مجلة الشعر: تصدر عن دار مجلة الإذاعة والتليفزيون، القاهرة.
- مجلة الثقافة: تصدر عن وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- مجلة عالم الفكر: العدد الخاص بالشعر العالمي المعاصر، سبتمبر، سنة ١٩٧٢م.
- المجلة الموسيقية: بالقاهرة، الأعداد من ١- ٢٤.

ثالثًا: المراجع الأجنبية

- Abeams M.H.A glossary of literary terms. Third edition ١٩٧١. U.S.A.
- Benjamin Edwin ٨. the province of poerty. Americans Book Company. New York, ١٩٦٠.
- Boulton,, Margorie: The Anatomy of Poetry. Routledge ٨. Kegan Paul Ltd., London. First edition in ١٩٥٣.
- Bron, Calvin's: Music and literature, the University of Georgia. U.S.A ١٩٦٣.
- Butler. Christopher and Fowler. Topics in criticism Longman Group limited London, ١٩٧١.
- Jamal Eddine Ben Cheikn. Poétique arabe. Editions anthropos. Copyrith Paris. ١٩٧٥.
- Coleridge: Selected critical essays E.D. Thomas M. Rayser, Appleton Century. INC. New York, ١٩٥٨.
- Combs H. Leterature and Criticim, Pelican Books ١٩٦٣.
- Chapman, Raymond: Linguidtcs and Literature. Little Field. Adams and Co. Totawa, New Jersey. ١٩٧٣.
- Fraser. G. S., Meter, Rhyme and Free Verse. Methum B. Co. Ltd. London, ١٩٠٧.
- Freeman, Donald, C. linguistics and literary style, copyright by Halt, Rinehart and Winston inc. U.S.A., ١٩٠٧.
- LANZ-Henry, the Physical Basis of Rime, Stanford University Press, California, ١٩٣١.
- Lemon. Lee, T. and Reis, Marion J. Trenal; Rusian Formalist criticicm; Copyright, Nebraska University Press, U.S.A. ١٩٦٥.
- Levin, Samuel, R. Lingusitic Structures in Poetry, Third Print in, Mouton ١٩٦٩,
- Matejkc, Fadislav and Krustyna Pomorska ed.: Reading in Russian poetics. Copyright Massachusetts Institute of technology, U.S.A. ١٩٧١.
- Moreh, Samuel: An outline of the development of Modern Arabic literature. Oreento Moderna. Gennaio Feraio ١٩٧٥. Anno LVNRI- ٢.
- Five Writers of shi'r manthur in Modern Arabic Literature.
- Middle Eastern studies, Vol. ١٠ May ١٩٧٤, No. ٢.
- Poetry in prose (al-shiir al Manthur) in Modern Arabic literature, Middle Eastern Studies Vol. ٤ July ١٩٦٨, No. ٤.

- Blank verse (A-Shi'r Al Mursal) in Modern Arabic literature.
- Bulletin of the school of oriental and African Studies university of London, vol. xxxix, Part ٣, ١٩٦٦.
- Free verse (Al-Shi'r Al-Hurr) in Modern Arabic Literature:
- Abu Shadi and his school (١٩٢٤-٤٦), B.S.O.S vol. xxx ١, ١٩٦٨.
- The Influence of western poetry and particularly T.S. Eliot on Modern Arabic poetry (١٩٤٧-١٩٦٤). Aian and African studies vol. ١٥, ١٩٦٩.
- Nazik Al-Malaika and Al-Shir Al-Hurr in Modern Arabic Literature, Asian and African studies vol. ٤, ١٩٦٨.
- Murrary Gilbert, (The Classical tradition in Poetry. Vintage Books, New York, ١٩٥٧.
- Leves, James Understanding Poetry, Heinemann, London, ١٩٦٥.
- David, edited: Structuralism: An Introduction Claredon Press, Oxford, ١٩٧٣.
- Ruthl, Aesthetics: an introduction –Anchor Books New York, ١٩٧١.
- Shapiro Karls and Robert Beum: A Prosody Hand Book, Norper and Row Publishers, New York, ١٩٦٥.
- Wellek, Rene and Austin warren: Theory of Literature. Jonathan cape, London, Third (Revise) Edition, ١٩٦٦.
- Wimsat. W. K.: The Verbal Icon. Kentucky, University Press, ١٩٥٤.
- Wilson Katharine M. Sound and Meaning in English Poetry.
- Jonathan Cape, London and Toronto, ١٩٣٠.
- Zilmann, Lawrence John. The Art and Craft of Poetry, An Introduction. First printing ١٩٦٦, Macmillan Company, New York, U.S.A.
- Zubaidi. R.Mk. the Apollo Schools Early Experiments in Free Verse- Journal of Arabic Literature ١٩٧٤.
- Encycl. Britannica Printed in the U.S.A., ١٩٦٦.
- Cassels Encycl. Of Literature. Edited by S.H. Stein Berg, Cassel and Company Ltd. London, First Published ١٩٥٣.
- The Encyclopedia of Islam, New Edition Leiden; EJ. Brill.
- London: Luzac ad Co. ١٩٦٦.
- Princeton Encyclopedia of poetry and poetics. Ec Alex. Prminger, Princeton, NJ. Princeton University Press, ١٩٥٥.

ملحق بالجداول والبيانات

جدول رقم (١)

جدول استخدام الأوزان عند شعراء أبوللو

الشاعر	ابوشادى		ناجـى		الهمشرى		على محمود طه	
الوزن	عدد القصائد	النسبة ٪	عدد القصائد	النسبة ٪	عدد القصائد	النسبة ٪	عدد القصائد	النسبة ٪
الكامل	٧٣٥	٢ر٤٤٪	٩٦	٣٥٪	٥	٤ر١٠٪	٢٧	٣ر١٩٪
الرمل	٧٤	٤ر٤٪	٤٢	٥ر١٥٪	٨	٦ر١٦٪	٣٣	٤ر١٦٪
الخفيف	١٣٦	٦ر٧٪	٣١	٤ر١١٪	٧	٥ر١٤٪	٢٥	٩ر١٧٪
البسيط	٢٣٢	١٤٪	٣٦	٥ر٩٪	١٠	٢١٪	١٧	١٢٪
الوافر	١٠٨	٥ر٦٪	٢٢	٨٪	١	٢٪	٤	٨ر٢٪
السريع	٣٠	٨ر١٪	١٨	٦ر٦٪	١	٢٪	٦	٣ر٤٪
الطويل	١٩٣	٦ر١١٪	١٤	٥٪	٧	٥ر١٤٪	١٢	٦ر٨٪
المتقارب	٨٩	٤ر٥٪	٩	٣٪	٢	٤٪	١٨	٨ر١٢٪
المجتث	٥١	٣٪	٧	٦ر٢٪	٦	٥ر١٢٪	—	—
الرجز	٩	٥ر٪	٤	٥ر١٪	١	٣٪	٢	٥ر١٪
المنسرح	٣	٠١ر٪	٢	٧ر٪	—	—	٥	٩ر٢٪
المتدارك	١٤	٨ر٪	١	٣٦ر٪	—	—	—	—
الهزج	—	—	—	—	—	—	٣	١ر٢٪

ملحوظات:

١- يشمل هذا الجدول إحصاء لجميع إنتاج الشعراء المتضمنين، ما عدا حسن كامل الصيرفي، الذي اعتمدنا على ديوانه صدى ونور ودموع، الذي يحمل قصائد ثلاثة من ديوانه.

٢- الإحصاء تم بمعرفة الباحث فيما يختص بجميع الشعراء، ما عدا الشابي؛ إذ اعتمدنا على إحصاءات الطاهر إلهامي في بحثه "كيف نعتبر الشابي مجددا"، الدار التونسية للطباعة والنشر، سنة ١٩٧٦.

٣- تم في هذا الإحصاء رصد وزن جميع القصائد المنشورة في دواوين الشعراء، والمنشورة أيضا في الدوريات المشار إليها في الثبت الأخير، مع مراجعة القصائد المنشورة في الدوريات على الدواوين، حتى لا يحدث خطأ في الإحصاء إذا تكرر إحصاء قصيدة واحدة أكثر من مرة.

تابع جدول رقم (١)

محمود أبو الوفا		صالح الشرنوبي		حسن كامل الصيرفي		الشـــابي		الجملة
عدد القصائد	النسبة ٪	عدد القصائد	النسبة ٪	عدد القصائد	النسبة ٪	عدد القصائد	النسبة ٪	متوسط النسبة
٣٠	١ر١٧٪	٢١	١ر١٢٪	٨	٦ر١٣٪	٣٤	٢٢٪	٧ر٢١٪
٣٨	٧ر٢١٪	٣٢	٤ر١٨٪	٨	٦ر١٣٪	١٨	٥ر١٦٪	٤ر١٥٪
٢٠	٤ر١١٪	٥٤	٣١٪	٥	٥ر٨٪	٢٩	٦ر٢٦٪	١ر١٦٪
٢٨	١٦٪	٢١	١ر١٢٪	٩	٣ر١٥٪	٩	٣ر٨٪	٥ر١٣٪
١٥	٦ر٨٪	٦	٤ر٣٪	٦	٢ر١٠٪	—	—	٢ر٥٪
٢	١ر١٪	٦	٤ر٣٪	٣	١ر٥٪	٣	٨ر٢٪	٤ر٣٪
١١	٣ر٦٪	١٢	٩ر٦٪	٣	١ر٥٪	٨	٣ر٧٪	٢ر٨٪
٥	٩ر٢٪	٨	٦ر٤٪	٦	٢ر١٠٪	١١	١٠٪	٦ر٦٪
٧	٤٪	٦	٤ر٣٪	٦	١ر٥٪	٤	٧ر٣٪	٣ر٤٪
٥	٨ر٢٪	٢	١ر١٪	٦	٢ر١٠٪	—	—	٥ر٢٪
—	—	—	—	٢	—	١	٩ر٪	٥ر-٪
١٤	٨٪	٢	١ر١٪	٢	٤ر١٣٪	٢	٨ر١٪	٩ر١٪
-	—	٢	١ر١٪	—	—	—	—	٤ر٪

جدول (٢) تطور أوزان الشعر العربي

الوزن	في العصر الجاهلي	في القرن الأول الهجري	في القرن الثاني	في النصف الأول القرن الثالث	عند الإحيائيين	عند جماعة أبولو
الطويل	٣٣و٤٣ ٪	٢و٤٦ ٪	٨و٢٥ ٪	١٩ ٪	٣٣و٢٠ ٪	٢و٨ ٪
البسيط	٤٣و١٥ ٪	٨و١٠ ٪	٦و١٥ ٪	٦و١٦ ٪	١٣ ٪	٥و١٣ ٪
الوافر	٨و١٤ ٪	١٥ ٪	٧و٧ ٪	٨و٩ ٪	٣و٧ ٪	٢و٤٥ ٪
الكامل	١٠ ٪	٦و١٥ ٪	٨و١٥ ٪	٩و٢٠ ٪	٣٣و٣٦ ٪	٧و٢١ ٪
المتقارب	٩و٧ ٪	٦و٢ ٪	٩و١ ٪	٤ ٪	٧و٢ ٪	٦و٦ ٪
الخفيف	٣و٥ ٪	٥و٤ ٪	١و٨ ٪	٦و٩ ٪	٧و١٠ ٪	١و١٦ ٪
السريع	٨و٢ ٪	—	٥و٨ ٪	٨و٥ ٪	٧و٣ ٪	٤و٣ ٪
الرمل	٢و٨ ٪	٩و ٪	٨و٧ ٪	٦و١ ٪	٣و٥ ٪	٧و٢١ ٪
المديد	٤٣و ٪	٨و ٪	٤و١ ٪	٣٤و ٪	—	—
المنسرح	٥و ٪	٨و١ ٪	٣و٥ ٪	٤ ٪	٦٧و ٪	٥و ٪
الرجز	٩و١ ٪	٤٤و٣ ٪	٤٥و٣ ٪	٦و١ ٪	٢ ٪	٥و٢ ٪
الهزج	—	—	٦و١ ٪	٣و١ ٪	٣٣و ٪	٤و ٪
المجتث	—	—	٩٢و ٪	٣٣و ٪	١و ٪	١و٤ ٪
المقتضب	—	—	—	—	٣٣و ٪	—
المتدارك	—	—	—	—	٥و١ ٪ تقريبا	٩و١ ٪

المصادر:

Jamal Eddine Rencheick: Poetique Arabe. Editions: anthropos, copyright Paris, ١٩٧٥, p. ٢٠٥.

١- نتائج إحصاءات براوليش نقلاً عن جمال بن الشيخ.

٢- نتائج إحصاءات جان كلود فاديه نقلاً عن جمال الدين بن الشيخ، صفحات ٢٠٨، وما بعدها.

وقد روجعت هذه الإحصاءات على إحصاء إبراهيم أنيس (موسيقى الشـعر، ص ١٩٢- ١٩٨)، وعبـد الوهاب حمودة (التجديد في الأدب المصري الحديث، دار الفكر العربي الحديث، القـاهرة، د.ت، ص ٣٨-٤١)، ونور الدين صمود (تبسيط العروض، ص ١١٠)، ومستشرقين آخرين ("راجع عوني عبد الـرءوف: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، ص ١٠ وما بعدها"، والأخير يختلف في نسبة الرجز فـي العصـر الحالي فقط.

٣- تجميع لإحصاءات إبراهيم أنيس (موسيقى الشعر، ص ١٩٩-٢٠٠) لدواوين كل مـن البـارودي وحافظ وشوقي.

جدول مجزوءات الأوزان عند شعراء أبوللو

رقم (٣)

صالح الشرنوبي						حسن كامل الصيرفى						الشابى						أبو الوفا						الجملة بالنسبة
					النسبة						النسبة						النسبة						النسبة	
١٠	—	—	—	١٠	٤٧ر٦٪	٢	١	—	—	٣	٣٧ر٥٪	١١	—	—	—	١١	٤٦٪	٩	—	—	—	٩	٣٠٪	١٦ر٢٪
١٥	—	—	—	١٥	٤٦ر٩٪	٥	—	—	—	٥	٦٢ر٥٪	٦	—	—	—	٦	٣٣ر٣٪	١٧	—	—	—	١٧	٤٤ر٧٪	٣٥ر٥٪
—	—	—	—	—	—	٣	—	—	—	٣	٦٠٪	١	—	—	—	١	٣ر٥٪	١	—	—	—	١	٥٪	١١ر٣٪
٢	٢	—	٣	٧	٣٣ر٣٪	٣	١	—	٢	٦	٦٦ر٧٪	—	—	—	١	١	١١٪	—	٢	٢	—	٤	١٤ر٣٪	٢٨ر٦٪
٤	—	—	—	٤	١٦ر٧٪	٢	—	—	—	٢	٣٣ر٣٪	—	—	—	—	—	—	٢	—	—	—	٢	١٣ر٣٪	٢١ر٥٪
—	٦	—	—	٦	٩٠٪	٣	—	—	—	٣	١٠٠٪	—	—	—	—	—	—	٧	—	—	—	٧	١٠٠٪	٧٥٪
—	—	—	—	—	—	٤	—	٢	—	٦	١٠٠٪	—	—	—	—	—	—	٥	—	—	—	٥	١٠٠٪	١٧ر٤٪
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	١	١	—	—	٢	١٠٠٪	—	—	—	—	—	—	١	٢	—	—	٣	٢١ر٣٪	٣١ر٢٪
٢	—	—	—	٢	١٠٠٪	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	٢٥٪
—	—	—	—	—	—	١	—	—	—	١	١٦ر٧٪	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	٢ر٥٪
—	—	—	—	—	—	—	١	—	—	١	٣٣ر٣٪	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	٤ر٢٪
٣٣	٨	—	٣	٤٤	٣٥ر٩٪	٢٤	٤	٢	٢	٣٢	٥٥ر٤٪	١٨	—	—	١	١٩	٨ر٥٪	٤٢	٤	٢	—	٤٨	٣٩ر٩٪	١٠٪

(تابع) جدول مجزوءات الأوزان عند شعراء أبوللو

رقم (٣)

القافية / الشاعر	عدد مرات وحدة القافية موحدة	الشكل المقطوعي المربع				المسمط		المزدوج	السونيتات	الموشح		تداخل أكثر من نظام		بدون نظام		الجملة النسبية	اجمالى عدد القوافى نوعيها
		العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	العدد	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	العدد		
أحمد زكي أبو شادي	١٣٨٦	٢٩	٪١١	١٨٠	٤ر٦٠٪	٢١		١٨	٣	١٤		٨			٢٦٣	٩ر١٥٪	١٦٤٩
ابراهيم ناجي	٢٢٨	١٢		٢٧	٤ر٦١٪	٥									٤٤	٢ر١٦٪	٢٧١
علي محمود طه	٩٥	٢٠		١١	٤ر٢٤٪					٨		١	٥٪	٥	٤٥	٣٢٪	١٤٠
محمد عبد المعطي الهمشري	٣٦	٣		٥	٥ر٣٨٪	١				١		٣			١٢	٢٧٪	٤٩
صالح الشرنوبي	٨٨	٢٩		١٠	٨ر١١٪	٨				١٣		٢٣			٨٥	٤٩٪	١٧٣
الشابي	٧٥	١٦		١٠	٤ر٢٩٪					٧		١			٣٤	٢ر٣١٪	١٠٩
محمود أبو الوفا	١٣٢	٩		١٥	٣٨٪	٦				٢		١٣			٤٧	٣ر٢٦٪	١٧٩
حسين كامل الصيرفي	٤١	٤		٢	٨ر١١٪	٢				٧		٢			١٧	٣ر٢٩٪	٥٨
الجملة	٢٨٠١	١٢١	٣ر٢٢٪	٣٦٠	٤ر٤٧٪	٤٣	٨ر٧٪	٢١	٣	٥٢	٨ر٧٪	٥١	٣ر٩٪	٥	٥٤٨	٨ر٢٠٪	٢٦٢٩

جدول رقم (٤) عدد مرات ورود القافية متنوعة وأشكالها

القافية / الشاعر	ابراهيم ناجي		علي محمود طه		الهمشري		الشابي		أحمد زكي أبو شادي		الإجمالي	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الهمزة	١٠	٥ر٨٪	١١	٥ر١١٪	٤	٨ر١٣٪	٢	٦ر٢٪	٨٠	٧ر٥٪	١١٢	٣ر٦٪
الباء	١٦	١ر٩٪	٥	٢ر٥٪	١	٤ر٣٪	١١	٣ر١٤٪	٦٧	٨ر٤٪	١٠٠	٦ر٥٪
التاء	١٠	٧ر٥٪	-	-	-	-	٣	٩ر٣٪	٤٩	٥ر٣٪	٦٢	٥ر٣٪
الثاء	-	-	-	-	-	-	١	٣ر١٪	-	-	-	-
الجيم	-	-	-	-	١	٤ر٣٪	-	-	٢	-	٢	-
الحاء	٥	٨ر٢٪	٥	٢ر٥٪	-	-	٢	٦ر٢٪	١٤	٨ر-٪	٣٦	٥ر١٪
الدال	١٦	١ر٩٪	٧	٣ر٧٪	-	-	١٢	٦ر١٥٪	١٥٨	٤ر١١٪	١٩٣	٩ر١٠٪
الذال	-	-	-	-	-	٢ر١٧٪	-	-	١	-	١	-
الراء	١٥	١ر٩٪	٢١	٩ر٢١٪	٥	-	٩	٧ر١١٪	١٧٠	٢ر١٢٪	٢٢١	٥ر١٢٪
الزاي	-	-	-	-	-	٢ر١٧٪	-	-	٤	-	٤	-
السين	١	-	١	١٪	٥	-	٤	٢ر٥٪	٤٨	٥ر٣٪	٥٩	٣ر٣٪
الشين	-	-	-	١٪	-	-	-	-	٢	-	٢	-
الصاد	-	-	-	-	-	-	-	-	١	-	١	-
الضاد	-	-	١	١٪	-	-	-	-	٤	-	٥	-
الطاء	-	-	-	-	-	-	-	-	١	-	١	-



ملحوظة : النسبة في كل شكل على حدة بالقياس، إلى جملة التنويع، أما النسبة في جملة الأشكال المتنوعة فقد قيست على إجمالي عدد القوافي بنوعيها

جدول رقم (٥) توزيع القوافي الموحدة على حروف الروي

القافية	ابراهيم ناجي		علي محمود طه		الهمشري		الشابي		أحمد زكي أبو شادي		الإجمالي	
الشاعر	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الهمزة	١٠	٥ر٨٪	١١	٥ر١١٪	٤	٨ر١٣٪	٢	٦ر٢٪	٨٠	٧ر٥٪	١١٢	٣ر٦٪
الباء	١٦	١ر٩٪	٥	٢ر٥٪	١	٤ر٣٪	١١	٣ر١٤٪	٦٧	٨ر٤٪	١٠٠	٦ر٥٪
التاء	١٠	٧ر٥٪	—	—	—	—	٣	٩ر٣٪	٤٩	٥ر٣٪	٦٢	٥ر٣٪
الثاء	—	—	—	—	—	—	١	٣ر١٪	—	—	—	—
الجيم	—	—	—	—	١	٤ر٣٪	—	—	٢	—	٢	—
الحاء	٥	٨ر٢٪	٥	٢ر٥٪	—	—	٢	٦ر٢٪	١٤	٨ر–٪	٢٦	٥ر١٪
الدال	١٦	١ر٩٪	٧	٣ر٧٪	—	—	١٢	٦ر١٥٪	١٥٨	٤ر١١٪	١٩٣	٩ر١٠٪
الذال	—	—	—	—	—	٢ر١٧٪	—	—	١	—	١	—
الراء	١٥	١ر٩٪	٢١	٩ر٢١٪	٥	—	٩	٧ر١١٪	١٧٠	٢ر١٢٪	٢٢١	٥ر١٢٪
الزاي	—	—	—	—	—	٢ر١٧٪	—	—	٤	—	٤	—
السين	١	—	١	١٪	٥	—	٤	٢ر٥٪	٤٨	٥ر٣٪	٥٩	٣ر٣٪
الشين	—	—	—	١٪	—	—	—	—	٢	—	٢	—
الصاد	—	—	—	—	—	—	—	—	١	—	١	—
الضاد	—	—	١	١٪	—	—	—	—	٤	—	٥	—
الطاء	—	—	—	—	—	—	—	—	١	—	١	—

(تابع) جدول رقم (٥) توزيع القوافي الموحدة على حروف الروى

القافية / الشاعر	ابراهيم ناجي		على محمود طه		الهمشرى		الشابى		أحمد زكى أبو شادى		الإجمالى	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
العين	١٢	٦ر٨٪	٤	٤ر٢٪	١	٣ر٤٪	-	-	٤٩	٣ر٥٪	٦٦	٣ر٧٪
الفاء	٣	١ر٧٪	٤	٤ر٢٪	١	٣ر٤٪	٢	٢ر٦٪	٢٥	١ر٤٪	٣٥	٢٪
القاف	٦	٣ر٤٪	١	١٪	١	٣ر٤٪	٢	٢ر٦٪	٣٢	١ر٨٪	٤٢	٢ر٤٪
الكاف	٦	٣ر٤٪	-	-	٢	٦ر٩٪	-	-	٥٠	٢ر٦٪	٥٨	٣ر٣٪
اللام	١٤	٨٪	٨	٨ر٣٪	-	-	٣	٣ر٩٪	١٥٨	١١ر٤٪	١٨٣	١٠ر٣٪
الميم	١٤	-	١١	٨ر٥٪	-	-	١٥	١٩ر٥٪	١٥٤	١١ر١٪	١٩٤	١١٪
النون	٢٤	١٣ر٦٪	٩	٩ر٤٪	٥	١٧ر٣٪	٦	٧ر٨٪	٢٢٤	١٦ر١٪	٢٦٨	١٥ر١٪
الواو	-	-	-	-	-	-	-	-	١	-	-	-
الهاء	١٣	٧ر٤٪	٨	٨ر٣٪	-	-	٥	٦ر٥٪	٤٧	٣ر٤٪	٧٣	٤ر١٪
الياء	٥	٢ر٨٪	-	-	٣	١٠ر٣	-	-	٥١	٣ر٧٪	٥٩	٣ر٣٪
الجملة	-	-	٩٦	-	٢٩	-	٧٧	-	١٣٩١	-	*١٧٧٠	-

ملحوظة : النسب هنا ناتج مقارنة العدد المذكور بالعدد الكلي لكل شاعر، كما هو مذكور أسفل الجـدول، وكذلك نسبة الإجمالي ناتج مقارنة العدد الكلي لقصائد الحرف بالعدد الكلي المشار إليه بالرمز.

جدول (٦) توزيع القوافي المتنوعة عند مبشري الرومانسية العربية

الشاعر	المقطوعة	المزدوج	المربع	الدوبيت	ا ب ا ب	ا ا ب ا	المسمط	الموشح	ا ب ا ب جـ جـ	الأكثر من نظام	العدد الإجمالى
مطران	٧	٤	٧	٩	-	-	١٠	٢	-	١	٤٠
شكرى	٨	٣	٣	٢	٢	١	-	-	-	١	٢٠
المازنى	٣	-	٥	-	١	-	-	٣	١	-	١٢
العقاد	١٥	-	٣	١٠	-	-	٤	١٠	-	-	٤٢

(٧) بيان بقصائد شعراء أبوللو التي مزجوا فيها بين الوزن ومجزوءاته

الشاعر	القصيدة	المصدر	الوزن
ابراهيم ناجى	الاطلال	ليالى القاهرة ص ٤٥	الرمل ومجزوئه
أحمد زكى أبوشا	تعالى تعالى حبيبة	الشفق الباكى ص ٧٥٨	متقارب ومنهوكه
	قلبى وهدة لوثا	أشعة وظلال ص ١٢١	مجزوء المتقارب ومنهوكه
	فى تأمل	أشعة وظلال ص ٧٧	مجزوء المتقارب ومنهوكه
	المثـــال	أشعة وظلال ص ٩٨	مجزوء المتقارب ومنهوكه
		واغانى أبى شادى ص ١٠٧	مجزوء الكامل ومنهوكه
	خمرة الحب	أغانى أبى شادى ص ٥	مجزوء الرمل ومشطوره
	يا الهى	زينب ص ٣٨	مجزوء المتقارب ومنهوكه
	طب وطب	الشعلة ص ١٠١	متقارب ومنهوكه
	نغمة من الشعر	قطرتان من النثر والنظم ص ٢	رمل ومجزوئه
	ربيع الاسكندرية	عودة الراعى ص ٤	مخلع البسيط ومنهوكه
	الدقائق	الشفق الباكى ص ٣٤٩	مشطور البسيط مع تفعيله
	لوكان	أغانى أبى شادى ص ٥٦	مستفعلن
	نشيد	مجلة أبى المجلد الأول ص ٣٩	مجزوء المتقارب ومنهوكه
	ايها المصريون	الشفق الباكى ص ٩١٤	الرمل ومشطوره
	أوزوريس والتابوت	فوق العباب ص ٣٩	الوافر ومجزوئه
على محمود طه	عاشقة	الديوان ص ٥٠٧	مجزوء الرمل ومنهوكه
	ليالى كليوباترا	الديوان ص ٥١٢	مجزوء الرمل ومشطوره
	خمرة نهر الرين	الديوان ٥٢١	رمل ومجزوئه
	لحن من فينا	الديوان ص ٥٥٣	رمل ومجزوئه
	الراهب المتمرد	ديوان صالح جودت ص ١١٣	رمل ومجزوئه
صالح جودت	القصيدة الأخيرة	أبولو . ابريل سنة ١٩٣٤ ص٦٨٥	تفعيلات رمل
سيد قطب	الشماع الغابى	أبولو العدد الثالث ص ٣٣٣	رمل ومجزوئه
	فى الصحراء	أبولو العدد السابع ص ٧٤٦	رمل ومجزوئه
مختار الوكيل	الأمل	أبولو عدد يونيو ١٩٣٣	خفيف ومجزوئه
	أغنية لهيجو	أبولو العدد الخامس ص ٥٦١	رمل ومجزوئه
العوضى الوكيل	القلب الشارد	أبولو العدد السادس ص ٥٦٥	رمل ومجزوئه

تابع جدول (٧)

الشاعر	القصيدة	المصدر	الوزن
الهمشرى	طائر الحب	أبوللو العدد السابع ص ٧٥٧	رمل ومجزوئه
محمد أبو الفتح	مرثية لشكسبير	أبوللو العدد التاسع ص ١٠٠٨	مجزوء الرجز ومشطوره
سيد على حسن	مرثية غنائية	أبوللو العدد التاسع ص ١٠١٥	مجزوء الكامل ومشطوره
مأمون الشناوى	هدوء الحب	أبوللو مارس سنة ٣٤ ص ٦٠١	رمل ومجزوئه ومشطوره ومنهوكه
محمد زكى ابراهيم	صور من اقبال –	أبوللو ابريل سنة ٣٤ ص ١٧٨	مجزوء الرمل ومشطوره
عبد القادر العوا	الخيال	السياسة عدد ٢٩/٤/٣٢ص١٩	متقارب ومنهوكه
عبد العزيز عتيق	ليلة الزورق	الرسالة السنة الثانية ص١٢٢٣٦	الخفيف ومجزوئه
حسن كامل الصيرفى	جفاء الطبيعة	المقتطف يونيو سنة ١٩٣١ ص ٦٧٩	مجزوء الكامل ومنهوكه
مصطفى كامل الشناوى	يا ـ	السياسة الأسبوعية العدد ١٣٤ ص ١٦	مجزوء الرمل وخمس تفعيلات منه
محمود أبو الوفا	شعار الكشافة	ص ٣٩٤ من الديوان	رمل مع توزيع التفعيلات باختلاف
	العلم	ص ٤٢١ من الديون	متدارك مع نقض فى بعض الاشطر
	مولد النبى	ص ٣٧٧ من الديوان	مجزوء الرمل ومشطوره
	علمينى يا حياتى	ص ٢٢٧ من الديوان	مجزوء الرمل ومشطوره
	ليلة الإسراء	ص ٣٧٩ من الديوان	مجزوء الرمل ومنهوكه
	الشهيد	ص ٤٢٢ من الديوان	رمل ومجزوئه ومشطوره ومنهوكه
	ساعة بين يديك	ص ٢٢٩ من الديوان	رمل ومجزوئه
	وردة تفتحت	ص ٢٦٤ من الديوان	رمل ومجزوئه
	غن للاحرار	ص ٢٨٢ من الديوان	رمل ومجزوئه
	ليلة القدر	ص ٢٧٥ من الديوان	تفعيلات من الرمل غير شطرية
خليل شيبوب	الفــؤاد	الفجر الأول ص ١٩٣	الرمل ومنهوكه
	أنشودة الصباح	المقتطف فبراير ٣٥ ص ١٦٥	مجزوء الرجز ومنهوكه

تابع جدول (٧)

الشاعر	القصيدة	المصدر	الوزن
الشرنوبي	كأسها الحزين	الديوان ص ٨٠	الخفيف ومنهوكه
	سهاد	الديوان ص ١٣٩	رمل ومجزوئه
	بيننا	الديوان ص ١٥١	الرمل ومجزوئه ومشطوره
	ليلة وصال	الديوان ص ٢٤٤	رمل ومجزوئه
	كأس	الديوان ص ٤٠٣	رمل ومجزوئه
	صلاة الشمس	الديوان ص ٤٥٩	رمل ومجزوئه
	ذكرى شوقي	الديوان ص ٤٢١	رمل ومجزوئه ومنهوكه
	شواق	الديوان ص ٥٤٥	رمل ومشطوره
محمود حسن اسماعيل	أغاني الرق	اين المفر ص ٦	السريع ومجزوئه
الشابي	التراب الحائر	اين المفر ص ١٣٦	٥ تفعيلات رمل
	شكوى اليتيم	الديوان ص ١٤٩	

جدول (٨)

بيان بقصائد شعراء أبوللو التي مزجوا فيها بين أكثر من وزن

الشاعر	مسلسل	القصيدة	الأوزان	المصدر
أحمد زكى أبو شادى	١	الراقصة بيا	المتدارك ومنهوك الرجز	فوق العباب ص ٩٦
	٢	فى حمى الهدير	السريع ومجزوء الخفيف والمجتث .	فوق العباب ص ١٠١
	٣	باقة أنغام	البسيط والمجتث	أنداء الفجر ص ٦٤
	٤	لهفـــة	الزجل ومنهوك المتدارك	الشعلة ص ٨٣
	٥	بلوتو وبرسفون	السريع والمتقارب	أطياف الربيع ص ٥٥
	٦	ليلة أمس	الرمل والكامل	وأبو للورع يونيو ١٩٣٣ ص ٨٠ أنين ورنين ص ٢٠
على محمود طه	٧	ألحان وأشعار	الرجز والبسيط	الديوان ص ٥٦٥
	٨	منهـــا	السريع والمتقارب والخفيف	الديوان ص ٥٩٥
	٩	أغنية الرياح الأربع	كل الأوزان تقريبا	الديوان ص ٦٨٢
اسماعيل سرى الدهشان	١٠	ليالى الفرد دى موسيه	الرمل والطويل والمتقارب والوافر والكامل والبسيط	أبوللو العدد الثالث ص ١٧٨
أحمد كامل عبد السلام	١١	لوكان (لهيجو)	مجزوءات الكامل والرجز والرمل	أبوللو العدد السادس ص ٦٥٤
كامل كيلانى	١٢	أغنية أريـل	المجتث والرمل ومجزوئه	أبوللو العدد الثامن ص ٩٠٣
محمد زكى ابراهيم	١٣	ليـل الشاعر	مجزوء الرمل والمجتث	أبوللو عدد يونيو ٣٣ ص ١٨٣
عبد الغنى الكتبى	١٤	الغــربان	الوافر والمجتث	أبوللو عدد أكتوبر ٣٣ ص ١١٩
	١٥	غــادة المحيط	الرمل ومجزوء الكامل	أبوللو عدد مايو ٣٤ ص ٨٢٥
حسن كامل الصيرفى	١٦	الســـاحرة	مجزوء الرمل والخفيف	أبوللو عدد فبراير ٣٤ ص ٤٩١

تابع بيان القصائد

الشاعر	مسلسل	القصيدة	الأوزان	المصدر
محمد سعيد السحراوى	١٧	بين اللانهايتين	الخفيف والوافر والبسيط والمجتث والطويل	أبوللو عدد نوفمبر ٣٤ ص ٣١٩
محمد أحمد رجب	١٨	دموع الناسك	مجزوء الرمل والبسيط	أبوللو عدد ديسمبر ص ٦٧١
خليل شيبوب	١٩	نظرة إلى الماضى	الكامل ومجزوئه ومجزوء الرمل	ديوان الفجر الأول ص ٥٨
	٢٠	الحب نور العمر	السريع والرمل	ديوان الفجر الأول ص ١٤٠
	٢١	التعـــويذة	البسيط ومجزوء الرمل	بديوان الفجر الأول ص ١٦٨
	٢٢	أنشودة الصباح	المتقارب ومجزوء الرجز	المقتطف فبراير سنة ٣٥ ص ١٦٥
سيد قطب	٢٣	إلى الثلاثين	المجتث ووزن الزجل	المقتطف مارس سنة ٣٧ ص ٢٣
الهمشرى	٢٤	شاطئ الأعراف	الخفيف ومشطور البسيط	الديوان ص ٢٧
الشرنوبى	٢٥	أنا وأنت	البسيط ومجزوء الوافر	الديوان ص ٧٧
	٢٦	من للغريب	مجزوء الكامل ومشطور البسيط	الديوان ص ١٢٣
	٢٧	نسيان	الكامل ومشطور البسيط	الديوان ص ٣٩١
أبو الوفا	٢٨	لغـــاية	المجتث والوافر	الديوان ص ١١٣
	٢٩	فى انتظار الصباح	المجتث ومجزوء الرجز	الديوان ص ٨٤

ملحوظة : لم يدخل في هذا الترتيب القصائد التي ليست قصائد بالفعل، إما لأنها أكثر من قصيدة تجمعها وحدة ليست فنية؛ كقصيدة إذاعة، ص ٢٥٠ من ديوان أبي الوفا، أو قصيدة في موكب الربيع للعوضي الوكيل (ص ٤٤ من ديوانه فراشات ونوار)، أو لأنها تنتمي إلى فن آخر كالأوبرا مثل إخناتون لأبي شادي، وكذلك الآلهة له، وغيرهما.

جدول (٩)

بيان بقصائد أبي شادي المرسلة القافية

مسلسل	القصيدة	الوزن	المصدر	ملاحظات
١	ممنون الفيلسوف	خفيف	الشفق الباكى ص ٦٢٥	مترجمة
٢	الجدجد	خفيف	الشفق الباكى ص ٧١١	مترجمة
٣	خرافة الشرق	مخلع البسيط	الشفق الباكى ص ٧٤١	
٤	اللؤم	متقارب	الشفق الباكى ص ٧٨٢	
٥	نشيد الملائكة	متقارب	الشفق الباكى ص ٨٠١	مترجمة
٦	تابيه	خفيف	الشفق الباكى ص ٨٠١	مترجمة
٧	اذا	طويل	الشفق الباكى ص ٩٢٣	مترجمة
٨	الليل	طويل	الشفق الباكى ص ١٠٠١	مترجمة
٩	أيتها الدسيسة	كامل	الشفق الباكى ص ١٠١٤	مترجمة
١٠	مملكة ابليس	البسيط	الشفق الباكى ص ١٠٢٣	
١١	الصرصور	مجزوء الكامل	الشفق الباكى ص ١١٠٠	
١٢	الأقواس	مجتث	أشعة وظلال ص ١١٧	مترجمة
١٣	الفضيحة	مجتث	الشعلة ص ٧٣	
١٤	اعتراف ابليس	البسيط	الشعلة ص ٣٩	
١٥	رغوة العصور	مجتث	فوق العباب ص ٨	
١٦	هرقل وديانيره	متقارب	أبوللو أكتوبر سنة ٣٣	مترجمة